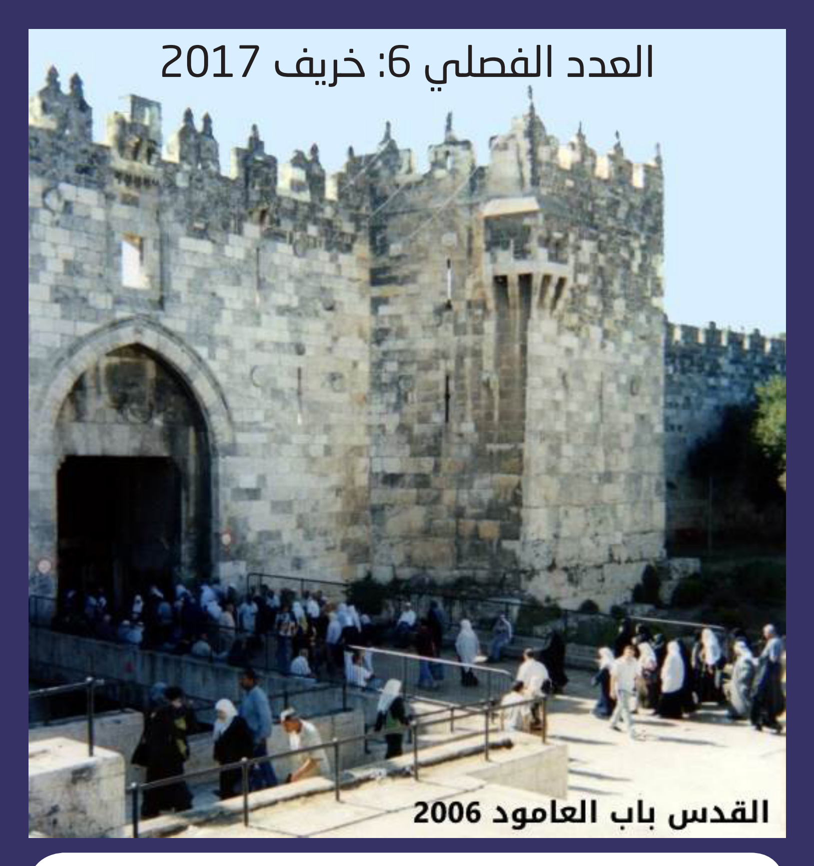
عــود الـنــد

مجلة ثقافية فصلية
ISSN 1756-4212
رئيس التحرير: د. عـدلي الهواري



القدس باب العامود 2006

هـبّة الـقـدس 2017

تطور دلالة المكان في الشعر العربي الحديث

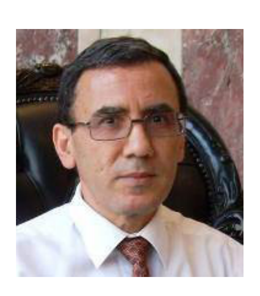
بحوث :: مقالات :: نصوص :: إصدارات جديدة

المحتويات

تصدر مجلة «عود الند» العدد الفصلي الواحد بصيغتين: الأولى النصية التي يتم الاطلاع والتعليق عليها في موقع المجلة. الثانية بصيغة بي دي اف، وهي أقرب ما يمكن من النشر الورقي من حيث الشكل. صيغتا العدد الواحد ليستا نسختين متطابقتين في المحتوى لضرورات التصميم، وإبقاء حجم ملف العدد معقولا ليسهل حفظه على الحواسب وأجهزة القراءة الأخرى. كل المواد الجديدة تنشر بالصيغتين. أما المختارات والموضوعات المعززة بكثير من الصور فهي لا تنشر أو تنشر بصيغة معدّلة لتناسب التصميم بصيغة بي دي اف.

د. عدلي الهواري

كلمة العدد الفصلي 6: هبة القدس 2017



حقق أهالي القدس إنجازا كبيرا في مواجهة مع قوات سلطات الاحتلال الإسرائيلي بعد وضعها عند مداخل الحرم القدسي الشريف أجهزة إلكترونية لتفتيش الأفراد، كتلك المستخدمة في المطارات. رفض الراغبون في الصلاة في المسجد الأقصى وقبة الصخرة وساحاتهما الدخول إلى رحاب الحرم عبر هذه الأجهزة، ورفضوا أيضا استبدالها بكاميرات مراقبة.

تحقق الإنجاز من خلال المثابرة على التجمع والصلاة في الشوارع القريبة من سور مدينة القدس القديمة، حيث يوجد الحرم الشريف، والصمود أمام محاولات فض التجمعات. وتحقق الإنجاز أيضا من خلال انضباط مثير للإعجاب. ولم يتم دخول رحاب الحرم القدسي إلا بعد مشاهدة الأجهزة الإلكترونية محمّلة في شاحنات، وبعد معاينة لجنة للأماكن المقدسة، وإعلانها أن بوسع الصامدين العودة للصلاة في رحاب الحرم.

لكل إنجاز آباء كثر، أما الإخفاق فهو لقيط مجهول الوالدين. الوقائع تؤكد أن النصر كان من صنع المشاركين في الهبّة وصمودهم في المواجهة المعتمدة فقط على التجمع والصلاة في الشوارع رغم الإجراءات القمعية. ولولا تحقق النجاح لما سمع أحد بآباء آخرين له، بل لصدرت تصريحات روتينية تحذر من الإضرار بعملية السلام.

إن الاحتفاء بهذا الإنجاز وإبداء الإعجاب بهذه الهبّة مبرران لأكثر من سبب، أولها أن الفلسطينيين في القدس مقيدون بكثير من القيود،

فلأنهم يعيشون في المدينة التي تعتبرها إسرائيل عاصمتها، فهم يحملون بطاقة هوية إسرائيلية تعطي لهم بعض الامتيازات، ولكن دون معاملتهم كمواطنين مثلما يحدث لفلسطينيي مناطق 1948. وأهل القدس معزولون عن باقي مناطق الضفة الغربية. وتمارس ضدهم سياسة هدم البيوت بذريعة البناء دون ترخيص، وتسحب منهم بطاقة الهوية بذرائع مختلفة. وبيوت وأراضي المقدسيين تتعرض لمحاولات خسيسة لاستملاكها من خلال أفراد أو شركات واجهتها فلسطينيون، ولكن الملكية تؤول إلى الصهاينة. لذلك، لا مبالغة في القول إن إصرار أهالي القدس على البقاء فيها فعل مقاومة. وفي ظل هذه الظروف، فإن تمكنهم من خوض مواجهة تكللت بالنجاح إنجاز غير قابل للتأويل أو الاستخفاف به.

قدّمت هبّة أهالي بيت المقدس دليلا جديدا على أهمية النضال الجماهيري. وأكدت في الوقت نفسه أن الجماهير لا تتحرك وفق موعد يراه المثقفون والسياسيون والإعلاميون مناسبا. وفي حال هبّة جماهيرية بدافع ديني ومن أجل مكان مقدس، نجد استغرابا أو امتعاضا من بعض اليساريين والعلمانيين، مع تفاوت في درجات النظرة السلبية لهبّة من هذا القبيل.

العلمانيون الذي يعتبرون العلمانية مناهضة للدين لا يشعرون بالرضا عن دور الدين في المجتمع، وبالتالي لا تنال هبّة أهالي القدس رضاهم من هذا المنطلق. بعض اليساريين يستغربون أن يكون اهتمام المنتفضين بمكان محدد، ويرون أن كل الأماكن في فلسطين يجب أن يكون لها نفس الأهمية.

عندما انطلقت الثورة الفلسطينية في عام 1965، كانت تركز على تساوي أهمية كل قطعة من أرض فلسطين، ومن كلمات إحدى أغانيها «ما بنتحول عن حبة رملة، إن كنا بنعز القدس، بنعز الرملة». من حيث المبدأ، هذا الكلام صحيح، ولكنه لا ينفي أيضا حقيقة أن لبعض الأماكن مكانة خاصة لدى الشعوب. على سبيل المثال، عواصم الدول لها مكانة خاصة حتى دون أن يكون لها قدسية لصلة ما بدين. والمكانة الخاصة غير مرتبطة أيضا بصلة ما بمرحلة تاريخية ما، فبعض المدن، عربية وغير عربية، تتمتع بمكانة خاصة لجمالها أو انفتاحها أو لأنها مدينة معروفة بالنشاطات الثقافية والفنية، إلى آخره.

بناء على ذلك، من غير المعقول أن يبدي المرء موقفا سلبيا تجاه هبّة جماهيرية حرّكها شعور مرتبط بالدين وخاصة أن لهذه الهبّة صلة وثيقة بمقاومة احتلال لا خلاف بين المنتمين لمختلف الاتجاهات السياسية والأيدلوجية على وجوب التخلص منه عاجلا لا آجلا.

الموقف الأصح أن يسعى المهتمون إلى تطوير هذا الدافع ليشمل مقاومة الاحتلال، فهو منبع كل أنواع المعاناة التي يعاني منها الشعب الفلسطيني، وبالتالي هو القضية الكبرى التي ينبغي أن يناضل من أجلها كل أفراده.

وهذا يقودني إلى الحديث عن نقاط أخرى ذات علاقة بكيف يجب أن تتعامل الأحزاب أو المثقفون مع الجماهير. لن تتحرك الجماهير لتفعل أمرا ما تراه كمثقف أو سياسي في صالحها بمجرد أن يقال لها «تحركي». وإذا أراد شخص أو منظمة التعامل مع الجماهير لخدمتها، فمن الضروري أن يكون المنطلق احترام الجماهير، حتى لو كان وعيها في الوقت الحاضر ليس بالمستوى الذي تراه صحيحا أو مناسبا.

يجب استخدام وسائل الإقناع والتأثير من أجل أن تجعل الجماهير ترى وجاهة رأيك وتحليلك للأمور، وأن تشارك في توضيح الرؤية لها، فتقاوم الاحتلال ليس من أجل تحقيق هدف محدود، مثل الصلاة دون الخضوع إلى التفتيش، بل من أجل التخلص من الاحتلال والعيش بحرية وكرامة في الوطن المحرر، فتتنقل في ربوعه دون قيود أو تصاريح.

من أكبر الأخطاء اعتبار الجماهير جاهلة ومتخلفة، وبالتالي التعامل معها من برج عاجي. بين الجماهير أناس كثر على قدر عال من الوعي. وحتى الإنسان غير المتعلم لن يمكن اعتباره غير واع، فليس من ضحى أو مستعد لأن يضحي بنفسه من أجل وطنه المتعلم فقط. مهمة من يسعى إلى قيادة الجماهير أن يقنعها بالنضال معه من أجل تحقيق الأهداف التي ستخدم مصلحة الشعب والوطن.

بعد هزيمة الجيوش العربية في حرب عام 1967، راهنت منظمات المقاومة الفلسطينية رهانا رابحا على الجماهير، ونجحت في تحقيق حالة من الالتفاف الجماهيري المبهر وزخم نضالي كبير. والانفضاض عن المنظمات والأحزاب لا تلام عليه الجماهير، فعندما كان الإخلاص في النضال واضحا، قدمت الجماهير التضحيات بدون حدود. وعندما أخفقت

القيادات أو حادت عن المسار النضالي، انفضت من حولها الجماهير.

الأمر الآخر الذي أود التنبيه إليه أن الهبات الجماهيرية التي تحدث دون أن يكون لها قيادة معرضة للفشل، أو إجهاض إنجازها بعد وقت قصير من تحقيقه. ولذا من الضروري عدم الاكتفاء بالإنجاز المتمثل في إرغام القوات الإسرائيلية على سحب الأجهزة الإلكترونية، والشعور بالرضا عن التمكن من الصلاة في المسجد الأقصى بقدر أقل من المعوقات، بينما القدس لا تزال محتلة.

أكدت هبة القدس أن الروح النضالية لدى الشعب الفلسطيني لا تزال جمرا متوجها تحت الرماد. وبالتالي، ثمة واجب على كل مثقف ومهتم بالقضية الفلسطينية أن يفكر بكيف يمكن للشعب الفلسطيني أن يطور أساليبه النضالية بحيث تكون المقاومة فعلا يوميا ينجح في هزيمة الاحتلال.

د. نجود الربيعي

تطور دلالة المكان في الشعر العربي الحديث

كان الحديث عن المكان في الشعر العربيّ القديم، يبيّن لنا الضغط العاطفي والوجداني الذي يضغط به المكان على مخيلة الشعراء القدامى. ونتج عن هذا الضغط، أن اكتسب المكان دلالة رمزية بعد شحنه بمعان ذاتيّة تعبّر عن أحاسيس الحبّ والوفاء والولاء للمكان بوصفه جزءا من هوية القبيلة أو الأمة. ولذلك، شخّصوا المكان وكافة الموجودات الجماد وضخّوا فيها دماء الحياة لتتمتع بحيوية البقاء والخلود. يحاول هذا البحث أنْ يجيب عن سؤال يتعلق بتطور مفهوم المكان في القصيدة العربية الحديثة. وهذا الجواب له أهمية خاصة بسبب الحضور الكثيف للمكان في النصّ الشعريّ، وإنّ رصْد هذا التطور يضيء جانبا من جوانب التمثيل الرمزي للمكان.

لقد أنتجتْ مخيلة الشعراء القدماء، صورا عن المكان يندر أنْ تجد لها مثيلا في الآداب العالمية، ولذلك استجاد المستشرقون المقطع الطلليّ في شعرنا القديم وحرصوا على ترجمته إلى لغاتـهم لما فيه من إشارات تفصح عن الطبيعة العقلية والروحية للعرب في ذلك الوقت. والمقطع الطللي تزدحم فيه العواطف والذكريات ويحضر فيه الشخوص والأحداث كما لو أنها تتحرك أمام ناظري الشاعر.فالطلل هو المكان بعينه، وحضور المكان ليس حضورا مجرّدا وإنما هو حضور لقيم أخرى تتعلق بالإنسان والحيوان والحياة والموت والحبّ الذي يمثل صورة أوليّة من صور حبّ الوطن. وقد تحول الحديث عن الأطلال في الشعر الجاهليّ إلى التزام صارم حتى صار أحد الخصائص الفنية للقصيدة الجاهلية، لكنّ هذا الالتزام تعرّض إلى نقد من بعض الشعراء العباسيين وفي مقدمتهم أبو نواس الذي طالب بجعل الحديث عن الخمرة بديلا عن ذكر الأطلال[1]. وقد اتخذ أبو نواس نقده لتقليد الوقوف على الأطلال محورا للتجديد الشعريّ، فقال بسخرية:

قلْ لمن يبكي على رسم درسْ == واقفا، ما ضرّ لو كان جلسْ[2]

ففي ذلك سخرية واضحة من «الأسلوب القديم، لا من التراث ولا من اللغة، وهي سخرية تنطوي على إشارة خبيثة في (ما ضرّ لو كان جلسْ) لأنّ العربيّ البدويّ لا يجلس إلا لقضاء حاجته كما يقول الفقهاء»[3].

أو في قوله:

عاج الشقيّ على رسم يسائله == وعجت أسأل عن خمارة البلد[4]

حيث يستبدل شغف الجاهلي بالوقوف على الأطلال بالشغف بالخمرة والبحث عن خماراتـها وطريقة تناولها. ولذلك فإن أبا نواس على وعي بضرورة التجديد، فالخروج على «الأسلوب القديم لا يعني الجهل به أو إلغاءه إطلاقا»[5].

وهذا يبيّن لنا الفرق الحضاري بين المرحلتين حيث الرمال وبقايا الديار والقفار المترامية الأطراف هي التي تلهم الشاعر وهي كلّ ما تقع عيناه عليه، على حين عاش الشاعر العباسيّ في بيئة تشيّد القصور ودور اللهو كالخمّارات وغيرها، وتقع عيناه على جميع المباهج التي لم تألفْها الحياة العربية في الجاهلية. وقد تناول مؤرخو الأدب والنقاد قديما وحديثا هذا الموضوع حتى أشبعوه درسا وجعلوه إرثا فنيا خاصا بالقصيدة الجاهلية، لكنّ الشعر العربيّ الحديث استعاده وبعثه ثانية في النصف الأول من القرن العشرين على يد عدد من الشعراء من أمثال: علي محمود طه المهندس وإبراهيم ناجي وغيرهم. وتعدّ قصيدة إبراهيم ناجي (العودة) نموذجا لهذه الاستعادة، فهي تستعيد المكان رمزيا وما جرى فيه من ذكريات استعادة فيها قدسية روحية تقترب من الحسّ الصوفي، فأطلال إبراهيم ناجي تختلف عن الطلل الجاهلي الذي كان دائما طللا دارسا، ويكثر فيه بعر الآرام، في حين أن إبراهيم ناجي خاطب المكان المهجور من الناس ولم يكنْ بالضرورة طللا دارسا، وأضفى عليه لونا قدسيا بأنْ جعله (كعبة) في التمثيل على طواف الشاعر حوله وارتباطه المقدس ببقايا هذا المكان الذي تحضر فيه روح موصوفة بالحسن والجمال:

هـذه الكعبـة كنـّا طائفيهـا == والمصلّين صباحا ومساء
كم سجدْنا وعبدْنا الحسن فيها == كيف بالله رجعنا غرباء[6]

وتتضمن الأطلال في شعر إبراهيم ناجي عنصريْ المكان والزمان مندمجين معا، وما فيهما من علاقات إنسانية سابقة يجري استحضارها في مقطع استعادة المكان. ويجب أن نفرّق بين الطلل القديم وطلل إبراهيم ناجي، فالطلل الجاهلي هو طلل حقيقي تراه العين رؤية حسيّة مباشرة، أما طلل إبراهيم ناجي فهو طلل مجازي يطلقه على المكان الحامل للذكريات القديمة.

ولم تكنْ موضوعة الأطلال غريبة على الشعر العربيّ القديم، فقد كانتْ إحدى مزايا القصيدة العربية، والتزم بها الشعراء منذ عصر ما قبل الإسلام حتى العصر العباسي عندما تمرّد بعض الشعراء العباسيين وفي مقدمتهم أبو نواس على هذا الالتزام كما ذكرنا، وجعلوا مطلع القصيدة حرا يقرره الشاعر في لحظة الانفعال الشعريّ لكلّ قصيدة. لكنّ رجوع إبراهيم ناجي إلى إحياء هذه الخاصية الفنيّة في القرن العشرين، لا تعني أنه كان تقليديا ولم يجددْ في هذا الاستعمال. ومن أجل هذا التجديد تخلّص إبراهيم ناجي من الذكر النمطيّ للأماكن الدارسة في الشعر الجاهلي، وحاول أن يجعل المكان أكثر حركية بأن يتصور الأحداث الماضية وكأنها تجري على نحو حيّ ومتزامن مع لحظة النظم الشعريّ:

دار أحلامي وحبي لقيتْنـــا = = في جمود مثلما تلْقى الجديدْ
أنكرتْنا وهي كانتْ إنْ رأتْنا = = يضحك النور إلينا من بعيدْ[7]

فهذا الأسلوب الشعريّ يدمج الحالتين السابقة والحاضرة للدار في لحظة شعورية واحدة، فالإحساس هو الذي يشكّل الهيأة الجديدة للمكان، وليست حالته الحقيقية، بل الاندماج بين التخيل والحقيقة هو الذي يصنع بلاغة الأسلوب في حركيّة المكان. ووصف المكان في النصّ السابق وغيره، يكشف عن الحالة الوجدانية للشاعر أكثر مما يكشف عن حقيقة المكان وطبيعته، فالشاعر اتخذ المكان مرآة تعكس حالته وتوتره الداخلي. وبطريقة شعرية يخلق تقابلا بينه وبين الطلل (أو هذا الطلل العابس أنت؟)، ويجعل من صورة الطلل استعارة تعبّر عن صورته وتأثره النفسي أمام الطلل الذي يختزن حياة سابقة كاملة:

آه مما صنع الدهر بنا = = أو هذا الطلل العابس أنت؟
والخيال المطرق الرأس أنا = = شدّ ما بتْنا الضنك وبتّ[8]

إبراهيم ناجي أكثر وعيا من الشاعر الجاهلي بتأثيرات الزمن على

المكان وعلى المستعيد لذكرياته، فهو يعبّر عن فعل الزمن نصيّا بتجسيمه واستعارة أعضاء الكائن الحيّ له:

وأنا أسمع أقدام الزمنْ == وخطى الوحدة فوق الدرج[9]

والتجسيم هنا، يبرز قوة الزمن وفعله المؤثر في المكان من نحو قوله:

وأناخ الليل فيه وجثمْ == وجرتْ أشباحه في بهوه[10]

فهو يوظّف في صورة الليل بالبيت السابق صورة الليل عند امرئ القيس ليبيّن الوقع الشديد للزمن وثقله وسكونه في لحظات شعورية معينة:

وليل كموج البحر أرخى سدوله == عليَّ بأنواع الهموم ليبتلي
فقلْت له لما تمطّى بجوزه == وأردف أعجازا وناء بكلْكل[11]

وفي قصيدة (يا دار هند) يرتجي الشاعر أيّ شيء أنْ يقوم بإخباره عن غياب الأحبة والأصحاب، حاله حال عنترة الذي خاطب دار عبلة:

يا دار عبلة بالجواء تكلّمي == وعمي صباحا دار عبلة واسلمي[12]

فإنّ إبراهيم ناجي يرتجي الدار العجماء أن تخبره عن غياب هند:

يا دار هند إن أذنت تكلمي == يا دارها عيشي لهند واسلمي
فدمي الفداء لحبّ هند وحدها == وأنا المقصّر إن بذلت لها دمي
ولقد حلفت لها ودمعي شاهد == أني فنيت علمت أم لم تعلمي[13]

وفي زمن إبراهيم ناجي الذي كان يفتقر إلى وسائل التواصل الحديثة، كان المرور على ديار الأحبة هو الوسيلة المعتادة لمعرفة الأخبار أو التذكّر والتأسّي. وعندما أراد الشاعر أن يعبر عن ذلك شعريا استعان بالتراث الشعريّ لدى العرب الغني بقصائد الديار والبقايا والأطلال وغير ذلك من بقايا الأحبة مما يثير الشجن في النفوس، فاتخذه وسيلة من وسائل إثارة العواطف وشحذ المخيلة. ومع ذلك فإنّ درجة المطابقة بين النصّ والواقع تبدو كبيرة لاسيما أنه لم يعتمد الرموز والأساطير لصياغة فكرته عن المكان، وإنما عبّر عن ذلك بشكل مباشر. وفي النصوص التي كتبها ناجي حول المكان كان غالبا ما يشرك (المخاطب الحي) في المناجاة الشعرية:

اسقني واشربْ على أطلاله == وارو عنّي طالما الدمع روى[14]

فهذا الأسلوب، أكثر تأثيرا، لأنه يشرك القارئ في الحالة الوجدانية ويجعله جزءا من بنية النصّ اللسانية. وفي حالات أخرى، يوسّع دائرة المناجاة عن طريق الاستعانة بـ (المخاطب الجماد):

يا رياحا ليس يهدأ عصفها == نضب الزيت ومصباحي انطفا[15]

وعلى هذا الأساس فإنّ الأطلال في شعر إبراهيم ناجي تتضمن عنصري: المكان والزمان، وما يحضر فيهما من علاقات إنسانيّة سابقة يجري استحضارها واستعادتها بالأساليب البلاغية الشعرية التقليدية. وعلى الرغم من تأثيرات تلك البلاغة المكانية من التراث الشعريّ الجاهلي:

قفْ يا فؤاد على المنازل ساعا == فهنا الشباب على الأحبّة ضاعا[16]

فإنّ التزامه، كما يبدو هنا، بعادة الوقوف والاستيقاف ومحاولته إحياء هذا الأسلوب الشعري الجاهلي في القرن العشرين، لا يعني أنه لم يجددْ في هذا الاستعمال. فهو لا يستغرق في المكان الطلل إلا ليبثّ من خلاله عواطفه الداخلية، أو بالأحرى يتّخذه مجرد وسيلة قادرة على إثارة المعاني والصور في نفسه. ولعلّه قام بعملية الإحياء هذه لأنّه أحسّ أن الطريقة التي استعمل بها شعراء الجاهلية موضوع الأطلال كان لها تأثير كبير في المتلقي في ذلك العصر. ولذلك أراد أن يحيي هذا الأسلوب ليؤثر في المتلقي ويظهر تأثير الزمان والمكان في الإنسان وحياته ونظرته إلى الكون. وهذه محاولة مهمة من شاعر معاصر يحاول أن يبني قصيدته على أساس من التراث الشعري العربي القديم، ويجعل لغته وأسلوبه منسلّين من ذلك التراث.

وإذا كان حضور المكان في شعر إبراهيم ناجي، يمثّل أسلوبا في الكتابة الرومانسية، فإنّ النصّ الشعري عند السياب يتحرر في معظم الأحيان من النزعة الرومانسية الموغلة في الذاتية إلى آفاق أرحب، تعبّر عن أزمة وجودية وإنسانية تمتزج بالانفعالات النفسية العميقة للشاعر في لحظة معينة. وهكذا كان حضور المكان في قصيدة السيّاب حضورا كثيفا. ففي قصيدة (القرية الظلماء) تستحضر الذكريات عن طريق ظلال الصوت أو بقاياه (الصدى) الذي يتمثّل الأجواء القديمة وما تحمله من ذكريات ذات حضور وجدانيّ كثيف:

القرية الظلماء خاوية المعابر والدروب
تتجاوب الأصداء فيها مثل أيام الخريف
جوفاء... في بطء تذوب
واستيقظ الموتى.. هناك على التلال، على التلال
الريح تعول في الحقول. وينصتون إلى الحفيف
يتطلعون إلى الهلال
في آخر الليل الثقيل.. ويرجعون إلى القبور
يتساءلون متى النشور!
والآن تقرع في المدينة ساعة البرج الوحيد.
لكنني في القرية الظلماء.. في الغاب البعيد[17].

وإذا كان النصّ الشعري عند إبراهيم ناجي، زاخرا بالصور الرومانسية ويمثّل مرحلة غنيّة بالصور والتمثلات الرومانسية في الشعر العربيّ كما ذكرنا، فإنّ نصّ السياب أكثر تمثيلا للأحاسيس الوجودية التي تتحسّس مشكلة المصير الإنسانيّ في رحلة الحياة. فالصورة التي رسمها للقرية، هي في الحقيقة صورة للقبر ولعالم الموت من حيث الظلمة والخواء، وهي جوفاء تتجاوب فيها الأصداء وتلعب بها الريح. فقدْ أمعن السياب في رسم صورة قاتمة للقرية شبيهة بصورة القبر، والناس فيها مجرد أشباح، كأنّ السياب يتحدث واصفا مصير الإنسان ومصيره وليس مصير القرية. فالشعور بالخواء وهو شعور وجوديّ بالعدم، لا يتعلق بالحالة الموضوعية والخارجية للمكان وإنّما هو شعور داخليّ للسياب أسقطه على القرية.

إنّ استعمال المكان وتوظيفه في الشعر، ليس استعمالا عاديا، وإنّما هو استعمال رمزيّ لمعان يريد الشاعر تمريرها. فالبياتي مثلا، يصوّر قريته على غير ما صوّر السياب قريته. فالبياتي، يجعلها جزءا من دائرة سياسيّة فاسدة، حيث تفقد القرية خصوصيتها المكانية الضيقة للتحوّل إلى رمز كلّي يشمل العراق كلّه:

وهناك عبر الحقل، أكواخ تنام وتستفيقْ
عبر الطريق
بشر ينام ويستفيق
بشر ينام مع الدواب السائبات على سواءْ

ما دام ينعم بالثراء
ابن السماء
«العمدة» الموهوب، والخبز العريق
حلم الملايين الجياع من الرقيق
ولم الشهيق؟
الخبز تنضجه السياط الداميات لم الشهيق؟[18]

فالقرية التي يتحدث عنها البياتي، قرية عامة قد تكون في صعيد مصر أو العراق أو في أيّ مكان في العالم، يخضع فيه الإنسان إلى سيّد قاس. فهذا الإنسان رمز لواقع مسحوق، والسيد رمز للسلطة المتجبرة والقمعية.

إنّ وظيفة الوصف هي قدرته على التجسيم والتمثيل ومزج الانفعال الداخلي بالخارجي، وهو كما يقول قدامة بن جعفر: «ذكر الشيء كما فيه من الأحوال والهيئات ولما كان أكثر وصف الشعراء إنما يقع على الأشياء المركّبة من ضروب المعاني كان أحسنهم من أتى في شعره بأكثر المعاني التي الموصوف مركب منها ثم بأظهرها فيه وأولاها حتى يحكيه بشعره ويمثله للحسّ بنعته[19]. والسياب بارع في تصوير المعاني المركبة على نحو ما مرّ بنا حيث مزج ما بين الحالة الانفعالية له وما يشعر به تجاه المكان والحالة الخارجية التي تتمثل في المكان الموضوعيّ، حيث تتحول الكتابة الشعرية إلى كتابة للذات وقدرة على التعامل مع كلّ ما هو خارجي على أنه جزء مما هو داخلي.

وقد حرّر السياب اقتران المكان بالمشاعر الرومانسية الصرفة، بأنْ منحه دلالة رمزية عن طريق اقترانه بالأسطورة:

شباك وفيقة في القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تنتظر المشية
ويسوع) وينشر ألواحهْ
إيكار يمسّح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
إيكار تلفقه الأفق

ورماه إلى اللجج الرمس
شباك وفيقة يا شجرهْ
تتنفس في الغبش الصاحي
الأعين عندك منتظرة[20]

واستعمال الأسطورة هنا، يقوم بوظيفة أسْطرة المكان الحقيقي وجعله مكانا خالدا في الزمان. فقدْ استعان بالأساطير القديمة والأساطير الدينية لتحرير (وفيقة) من سجن القبر ومتاهته. فتصنع لها أجنحة مثل أجنحة إيكار وتطير بعيدا عن متاهة الموت، لكنّ الوعي يعيده إلى الحقيقة الأزلية وهي استحالة الخلاص، مثلما استحال على إيكار ذلك الذي طار بأجنحة مصنوعة من الشمع لكنّها سرعان ما أذابتها حرارة الشمس فسقط ومات[21]. فخلاص وفيقة من سجنها يحتاج إلى معجزات الجليل أو يسوع الناصري التي اشتهر بها وهي تحويل الماء إلى خمر وشفاء المرضى. فإذا كان المكان/الطلل عند إبراهيم ناجي هو مكان تجاوزه الزمن وقضى عليه، فإنه في شعر السياب يصارع الفناء والاندثار بمحاولة بعثه مرّة أخرى. وهذا المعنى، لا يمكن تحقيقه إلا بمعجزة، وليس أقدر على ذلك غير الأساطير القديمة ومعجزات الأديان. وهذا تطور في الرؤية الشعرية للمكان، فبعد أنْ كان طللا دارسا لا يحمل سوى ذكريات الماضي، فإنّ الرؤية الشعرية للمكان في مرحلة السياب كانت تعيد خلق المكان بالتصور الرمزي وبالأساطير لمنحه حركية متواصلة. وفي معظم الأحيان، يشحن المكان بدلالة سياسية:

يقول رفيقي السكران: دعها تأكل الموتى
مدينتنا لتكبر، تحضن الأحياء، تسقينا
شرابا من حدائق برسفون، تعلّنا حتى
تدور جماجم الأموات من سكر مشى فينا[22].

فمدينة السياب، لا تنمو نموا طبيعيا، وإنما تنمو وتكبر بالتهام الموتى والاتساع بالمقابر وليس بالعمران. فانتشار الموتى والتهامه المدينة، هو نقد سياسيّ مبطن لهذا الموت السياسي بالقتل المباشر أو السجن والقمع والتعذيب أو بالفقر والإهمال والأحوال الاجتماعية السيئة. فالسياب يدين في هذه القصيدة

مرحلة الستينيات السياسية وما رافقها من أحداث سياسية، فاتخذ مقبرة أم البروم واتساعها مناسبة لنقد النظام السياسيّ في عراق الستينيات.

ومع ذلك فالمكان، يكتسب دلالة إنسانية عندما يكون وعاء لذكريات الطفولة والصبا:

مطفأة هي النوافذ الكثار
وباب جدي موصد وبيته انتظار
وأطرق الباب، فمن يجيب، يفتح؟
تجيبني الطفولة، الشباب منذ صار،
تجيبني الجرار جفّ ماؤها، فليس تنضح
«بويب» غير أنها تذرذر بالغبار[23].

فالسياب هنا كأنه يرثي جدّه ممتزجا بالمكان، فهذا الجدّ الذي كانت حياته الاجتماعية في ذروة نشاطها في إدارة شؤون البيت الكبير وما فيه من حركة ونشاط وعلاقات ومرح الأحفاد والأولاد، وما يستقبله فيه من زوار، هو مكان متسع سعة الحياة نفسها، لكنّه تحوّل إلى مكان موحش مطفأة أنواره وموصدة أبوابه وجافة جراره. فالسياب يصوّر حكم الزمن في المكان:

أهكذا السنون تذهب
أهكذا الحياة تنضب؟
أحس أنني أذوب، أتعب،
أموت كالشجر[24].

لقد بيّنتْ لنا النصوص السابقة، أن استعمال المكان في الشعر العربي، مرّ بمراحل وانتقالات، فهو في القصيدة الجاهلية كان إشارة إلى نمط الحياة الماضية التي كان يحفل بها المكان، فهو على الرغم من دلالته الإنسانية إلا أنه بقي مناسبة للوقوف والاستيقاف ومناسبة للبكاء والاستبكاء. لكنه في الشعر الحديث ولاسيّما لدى شعراء المدرسة الإحيائية كأحمد شوقي وحافظ إبراهيم، كان يتّخذ مناسبة للاعتبار من حكم الزمن وتقلبات الدهر. أما في شعر المدرسة الرومانسية في الشعر العربي، عند إبراهيم ناجي على وجه الخصوص الذي اتخذناه مثالا تطبيقيا، فقد كان مكانا مشحونا بالأحاسيس والانفعالات والأفكار

الرومانسية والمشاعر الذاتية. أما الشعر المعاصر ولاسيما عند السياب وشعراء مدرسة الشعر الحرّ، فقد امتزج الذاتيّ بالموضوعيّ والداخليّ بالخارجيّ بشكل واضح.

===

الهوامش

[1] محمد مندور، النقد المنهجي عند العرب، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة، 1984، ص 59.
[2] ديوان أبي نؤاس، حققه وضبطه وشرحه: أحمد عبد المجيد الغزالي، دار الكتاب العربي، بيروت، د.ت، ص 134.
[3] عبد الواحد لؤلؤة، مدائن الوهم، دار رياض الريّس، ط 1، بيروت 2002، ص 19.
[4] ديوان ابي نواس ص 46.
[5] عبد الواحد لؤلؤة، مدائن الوهم ص 19.
[6] شعر إبراهيم ناجي ، الأعمال الكاملة، دار الشروق، ط 3، 1988، ص 14.
[7] المصدر نفسه ص 14.
[8] المصدر نفسه ص 15.
[9] المصدر نفسه، ص 16.
[10] المصدر نفسه، ص 16.
[11] ديوان امرئ القيس، تحقيق محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، ط 5، مصر، د،ت، ص 18.
[12] شرح ديوان عنترة، الخطيب التبريزي، قدم له ووضع هوامشه وفهارسه مجيد طراد، دار الكتاب العربي، ط 1، بيروت، 1992، ص 148.
[13] شعر إبراهيم ناجي، الأعمال الكاملة، ص 130.
[14] المصدر نفسه، ص 33.
[15] المصدر نفسه، ص 34.
[16] المصدر نفسه، ص 103.
[17] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، بيروت، 2000، مج 1، ص 94، 95.

[18] ديوان عبد الوهاب البياتي، دار العودة، ط 4، بيروت، 1990، مج 1، ص 168، 169.
[19] قدامة بن جعفر ،نقد الشعر، تحقيق وتعليق محمد عبد المنعم خفاجي، دار الكتب العلمية، بيروت، د.ت، ص 130.
[20] بدر شاكر السياب، الأعمال الشعرية الكاملة ، مج 1، ص 117، 118.
[21] معجم أعلام الأساطير والخرافات، دار الكتب العلمية، ط 1، بيروت، 1999، ص 85.
[22] بدر شاكر السياب ،الأعمال الشعرية الكاملة، مج 1، ص 131.
[23] المصدر نفسه، ص 143.
[24] المصدر نفسه، ص 148.

د. محمد هندي

صلاح الدين الأيوبي في مرآة أمل دنقل الشعرية بين الواقع والمأمول



استطاع الشّعر العربيّ بما يمتلكه من مقومات جمالية تقديم رؤيته الفنية الخاصة لتاريخنا العربي بما يتضمنه من أحداث، ورموز، وشخصيات تاريخية كان لها دور واضح في تشكيل وعينا الثقافي والإنساني، بل كان لها أثرها الفعّال في تغيير مسار واقعنا العربيّ بصفة عامة، هذا الواقع الذي تكالبتْ عليه، ولا تزال، قوى الشرّ بين الحين والآخر.

وقد تكفّلت اللغة الشعريّة منذ العصر الجاهليّ بتقديم صورة واضحة لحياة العربيّ في صحرائه باحثا ومقاوما، تلك الحياة التي لم نعاصرْ نحن أحداثها، إنّما تفاعلنا وجدانيا وثقافيا مع جزئياتها من خلال الصورة الشعرية التي وصلتْ إلينا، والتي كافحتْ عبر الزمن من أجل البقاء وإثبات الذات، كما نقلتْ لنا أيضا رسما تخيليا للفتوحات الإسلامية، والبطولات التي سجّلها القادة العرب في عصر صدر الإسلام وبني أمية، والحال نفسه في تقديم مظاهر الحضارة والانفتاح في الحياة العباسية، وما تلاها من حيوات، وصولا إلى التفاعل مع واقعنا المعاصر بتداعياته وتحولاته المختلفة.

وهذا الدور التسجيليّ الجماليّ الذي تقوم به اللغة الشعرية ربما كان هو السبب الذي جعل ناقدا مثل رينيه ويليك يذهب إلى القول بـأنّه : «ما الأدب في نهاية المطاف إلا جوقة أصوات تتحدث عبر العصور، وتؤكد تحدي الإنسان للزمان والقدر، وانتصاره على النسبية والتاريخ» [1]. وهذا يعني أنّه لا شيء خارج اللغة، وأنّنا في قراءتنا للنصوص فإننا في حقيقة الأمر لا نتعامل مع الواقع كما هو في الحياة الفعلية، إنما نتفاعل مع صورة مغايرة لهذا الواقع برؤية جديدة تختلف باختلاف الرؤية التأليفية اللغوية، ونظرتها لهذا الواقع.

أمل دنقل ومحاورة الشخصية التاريخية

لم يكن الصوت الشعري، بوصفه تمثيلا أدبيا، للشاعر أمل دنقل بمعْزل عن هذه الوظيفة الجمالية والحضارية، هذا الشاعر الذي عرف كما يرى عبد الرحيم الكردي بثورته ورفضه، وتمرده الذي استنفد أكثر شعره[2]، وعرف أيضا بتطلعاته التي جعلتْه يبحث بشغف في التراث العربيّ باعثا إياه في روح جديدة تتناسب مع طبيعة المضمون الواقعيّ المعاصر، محققا بذلك التواصل بين العصور والثقافات، فالتراث بتعبير علي عشري: «منجم طاقات إيحائية لا ينفد له عطاء؛ فعناصر هذا التراث ومعطياته لها من القدرة على الإيحاء بمشاعر وأحاسيس لا تنفد، حيث تعيش هذه المعطيات التراثية في وجدانات الناس تحيط بها هالة من القداسة والإكبار؛ لأنها تمثل الجذور الأساسية لتكوينهم الوجداني والفكري والنفسي»[3].

ومن هنا رأينا أمل دنقل يحاور زرقاء اليمامة، وكليب، والبسوس، وأبا موسى الأشعري، و المتنبي، و أبا نواس، وأخيرا في ختام حياته الشعرية، وفي أوراق غرفته – ديوانه الأخير- يحاور في مرآته الشعرية القائد صلاح الدين الأيوبي، الذي بلغتْ شهرته وسيرته الآفاق، فمن منا لا يعرف هذا القائد، وقصة كفاحه؟ من منا لا يعرف قصة حطين، وتحرير القدس، ومقاومة الصليبين؟ وغيرها من المواقف التي تركتْ بصمات واضحة في أذهاننا، ستظل ترددها الأجيال تباعا في لحظات المقاومة ورفض الظلم.

ومن خلال معايشة الشخصيات التاريخية المقدّمة ومحاورتها شعريا يمكن تبيّن أيديولوجية الأنا الشاعرة، ورؤيتها للواقع بأبعاده الحضارية والثقافية، يقول سعيد يقطين: «إن المتفاعلات النصية التاريخية لا تتقدم إلينا كوقائع، ولكن من خلال ما نكوّنه عنها كنصوص قابلة للقراءة والتأويل أيضا»[4].

ويرى علي عشري أن «هذه الدلالة الكلية للشخصية التاريخية، بما تشتمل عليه من قابلية للتأويلات المختلفة هي التي يستغلها الشاعر المعاصر في التعبير عن بعض جوانب تجربته، ليكسب هذه التجربة نوعا من الكلية والشمول، وليضفي عليها ذلك البعد التاريخي الحضاري، التي يمنحها لونا من جلال العراقة. وبالطبع فإن الشاعر يختار من شخصيات التاريخ ما يوافق طبيعة الأفكار والقضايا والهموم التي يريد أن ينقلها إلى المتلقي»[5].

وكأنّ أمل دنقل في محاورته لـصلاح الدين إنما يحاور في الحقيقة ذاته المتمردة التي ظلّتْ طويلا تبحث وتقاوم، ليكون صلاح الدين من خلال هذه المحاورة وسيلة مهمة تساعد في إضاءة بعض الجوانب الخفية في شخصية أمل دنقل المتطلعة، واستنطاق المسكوت عنه في رؤيتها للواقع من حوْلها، وهذا ما تؤكده رحاب لفتة في قولها إنّ الشاعر قد تناص مع الرموز التاريخية بصفة عامة «ليعبر بها عن هزائم الواقع وانكساراته وتناقضاته..وإن ضعف الشخصيات المعاصرة، وعدم توافر شخصيات بحجم هذه القامات الكبيرة سبب جوهري لدى دنقل وحافز مهم جعله يعود إلى الماضي ينقب فيه وفي تاريخه باحثا عن الشخصيات الصالحة للتعبير عن الحاضر وتعريته، وكشف زيفه، فيتناص مع شخصيات لها قيمتها الفنية والتاريخية الأيديولوجية في الماضي»[6].

صورة صلاح الدين وثنائية الدلالة والتوظيف الشعري

تجسدتْ شخصية صلاح الدين في مرآة أمل دنقل الشعرية في صورتيْن: الأولى: الصورة الجزئية، والأخرى: الصورة الكلية.

أ- الصورة الجزئية

أما عن التوظيف الجزئيّ فقد تمثّل في قصيدة «لا وقت للبكاء» من ديوان «تعليق على ما حدث»، والتي قالها تعليقا على وفاة جمال عبد الناصر يوم 28 سبتمبر (أيلول) 1970، ومطلعها:

لا وقت للبكاء
فالعلم الذي تنكسينه على سرادق العزاء
منكّس في الشاطئ الآخر
والأبناء
يستشهدون كي يقيموه على «تبّه»[7]

ففي هذه القصيدة التي غلبت عليها النزعة التقريرية حاول الشاعر إيقاظ الوعي الجمعي للشعب، والعمل بمقولة: «لا ينفع البكاء على اللبن المسكوب»، وهذا ما يمكن إدراكه مباشرة من أول وهلة عندما نقف عند المقطع الحواريّ الذي بدأت به القصيدة، هذا المقطع الذي حرص على تقديم صورة مأساوية مجزأة

لواقعنا العربي الذي تم اختزاله بنيويا في الجملة الوصفية الاستنكارية للعلم المنكس (منكّس في الشاطئ الآخر) في إشارة واضحة إلى احتلال الأرض، ومن هنا كانت الحاجة ماسة إلى أن يتجاوز الشعب محنة الوفاة التي تألّم لها كثيرا، للنظر إلى ما تعانيه الأرض التي استوطنتها يد الغدر ، تلك الأرض التي كانت سيناء جزءا أصيلا منها، والتي رثاها قائلا:

وهذه الخرائط التي صارتْ بها سيناء
عبريّة الأسماء
كيف نراها دون أن يصيبنا العمى؟
والعار من أمّتنا المجزأه؟[8].

لتظهر صورة صلاح الدين في ختام القصيدة مطلبا ضروريا وحاجة ملحة تمثّل حافزا ودافعا للإصرار والمقاومة، والاعتزاز بالأرض، تلك الصورة التي رآها الشاعر ماثلة في هتاف الشعب الجريح ليلة الثامن والعشرين من سبتمبر الحزين، وهي ليلة وفاة جمال عبد الناصر، يقول:

لقد رأيت ليلة الثامن والعشرين
من سبتمبر الحزينْ:
رأيت في هتاف شعبي الجريحْ
(رأيت خلف الصورة)
وجهك يا منصورة
...
رأيت في صبيحة الأول من تشرينْ
جندكيا حطينْ
يبكون
لا يدرون
أن كل واحد من الماشين
فيه صلاح الدين![9]

فهذه الصورة الوصفية الحركية التي اتخذتْ من ضمير الحكي الذاتي (رأيت) متكئا لها توضح أنّ صلاح الدين لم يكنْ موجودا بالفعل في القصيدة، إنما تمّ استدعاؤه بما يحمله من إرث حضاريّ تاريخيّ من خلال مخيّلة الأنا الشعرية،

هذا الإرث الذي اختزله الشاعر ضمنيا في حركة الشعب الذي لا يدرى أنّه قادر على صناعة المستحيل، بشرط أن يؤمن بإرثه، وأن يدرك تماما أنّه على المستوى الشخصي يمثّل صلاح الدين، وأنّ جنود معركة حطين ما هم إلا صورة كنائية رمزية عصرية للشعب الجريح، الذي يحاول الشاعر استنهاض هممه من خلال تذكيره بماضيه وإرثه التاريخي، وبهذا تمثل صورة صلاح الدين في هذه القصيدة حافزا ودافعا للتغيير والمقاومة.

ب- الصورة الكلية

شكّل صلاح الدين بنية محورية في قصيدة أمل دنقل المعنونة بـ»خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين»، حيث يظهر صلاح الدين في هذه القصيدة في هيئتين: الأولى ذاتية تتمثل في رؤية أمل دنقل الخاصة، واعتزازه بشخصية صلاح الدين الواقعية، والأخرى تتمثل في هيئة العرب الغرقى (كما أسماهم في قصيدته) الذين يبحثون عن مخرج، وغد أفضل، والذين وضعهم في صورة تقابلية استنكارية مع صلاح الدين. ومن خلال هاتين الهيئتين تتشكل الرؤية العامة للشاعر في علاقته بصلاح الدين، أو (الحلم المنتظر).

== جزئيات الصورة الكلية:

تجسدت الهيئة الكلية في صورة نفسية، وخطاب لغوي اتّكأ في تقديم مادته النصية على مفردات المعجم النفسي، بما يفرزه من تجليات فنية مختلفة مثل: المفارقة، والسخرية، والثنائيات الضدية، والحنين، والآلم، والحسرة، تلك التي يستطيع القارئ إدراكها بصورة مباشرة في عتبة العنوان: (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، هذا العنوان الذي يفرض تساؤلات حوارية تتعدد بتعدد القراء وآفاقهم التخيلية، خاصة وأن هذا العنوان قد تمّ تصديره بمفردة «خطاب»، تلك التي تحيل دلاليا إلى مفردات لغوية مثل: رسالة، ومحاورة، وكلام موجّه يحمل شكوى ما،،إلخ، ومن هنا قد يتسائل القارئ قائلا: من المخاطب؟ ومن المخاطب؟ وما سبب الخطاب؟ ولم كان الخطاب غير تاريخي؟ ولم تمّ الاتكاء على مفردة القبر في هذا العنوان التقريري؟

كما لا يخفى أن هذا العنوان بأبعاده النفسية يتناسب دلاليا مع المفردة الكبرى التي تتمثل في مفردة «أوراق» التي تتصدر عنوان الديوان: «أوراق الغرفة 8»، الذي تضمّن هذه القصيدة، حيث إن الورقة تعدّ من الوسائل

الأساسية التي يتم من خلالها تقديم أي خطاب مرسل. ثم يأتي المتن النصي للقصيدة محاولا تقديم بعض الإجابات التي ربما تسهم في إشباع نهم القارئ المعرفي، والتي ربما تجعله يستريح من عناء التفكير في ماهية هذا العنوان الذي على الرغم من تقريرية لغته، إلا أنّه يحمل رؤى تفسيرية متشعبة. ويمكن النظر إلى القصيدة بنائيا من خلال تقسيمها على ثلاثة مقاطع أساسية تشكّل بنية خطاب الرسالة الموجهة على النحو الآتي:

المقطع الخطابي الأول: (الافتتاحية التذكرية)

وفيه نكون أمام تقابل مقصود وواع بين الماضي المتجسد في واقع صلاح الدين، وقبره بإيحاءاته التاريخية والرمزية، والحاضر العربي المشتت الذي لم يستغل الإرث الذي تركه السلف له، ولذا بدأ هذا المقطع بهذه الجملة الرثائية:

ها أنت تسترخي أخيرا
فوداعا
يا صلاح الدينْ[10].

وفي هذا المقطع حاول الشاعر رسم صورة زمنية للعرب في ماضيهم الذي استمد عزّه من إرث صلاح الدين، وحاضرهم الذي بهتت ملامحه:

يا قارب الفلين
للعرب الغرقى الذين شتتتهمْ سفن القراصنة
وأدركتْم لعنة الفراعنة
وسنة بعد سنة
صارت لهم «حطينْ»
تميمة الطفل وإكسير الغد العنينْ[11]

فنغمة الرثاء الجماعي ماثلة بقوة في الأشطر الشعرية بخاصة في الصورتيْن المتقابلتين (يا قارب الفلين، وللعرب الغرقى) من ناحية، ثم في صورة العرب الغرقى، في مواجهة (سفن القراصنة، ولعنة الفراعنة)، وأخيرا في الشحنات الانفعالية التي يفيض بها الوصف التشخيصيّ (الغد العنين) الذي يوحي بالثبات والعجز، هذا الغد الذي لا حيلة له إلا العيش على إكسير- شراب يطيل الحياة كما يزعم البعض- حطين، وكأنّ هذه الأسطر جاءت استجابة

للنبرة الخطابية الرثائية التي تتضمنها مفردة «فوداعا»، التي توحي بالأسى والحسرة على ماض ربما لا يعود مثله مرة أخرى.

المقطع الخطابي الثاني: (الذروة- فحوى الرسالة)

وفيه قدّم الشاعر صورة موجزة للواقع العربي المشتت، وصورة لـ صلاح الدين (الغائب- الحاضر)، ويبدو أن الشاعر أراد من هذا المقطع استنهاض الهمم، وبعْث الروح العربية التي خمدت في مقاومتها للذل والاستبعاد، الأمر الذي جعله يعمد إلى استحضار صلاح الدين من قبره إلى ساحة الميدان من جديد، فربما يجدون فيه قوة تساعدهم على الخلاص والنجاة:

مرت خيول التركْ
مرت خيول الشّركْ
مرت خيول التتر الباقينْ
ونحن – جيلا بعد جيل- في ميادين المراهنة
نموت تحت الأحصنةْ!
وأنت في المذياع..في جرائد التهوينْ
تستوقف الفارين
تخطب فيهم صائحا:»حطين»
وترتدي العقال تارة..
وترتدي ملابس الفدائيينْ
وتشرب الشاي مع الجنود
في المعسكرات الخشنة
حتى تسترد المدن المرتهنة[12]

يلاحظ في هذا المقطع أن الشاعر عمد إلى تقدم صورة مركبة لـصلاح الدين اعتمد فيها على النبرة الخطابية الموجهة المبنية على الفعل المضارع الحركيّ (تستوقف، ترتدي، تشرب، تسترد) بتجدد دلالته واستمرارها وعدم ارتباطها بوقت أو مكان محدد، وكأنّ هذه الصور في مجموعها موجهة بصورة ضمنية إلى القادة، وإلى الذين يتقاعسون عن أداء مهامهم الوطنية، لكن على الرغم من كل ما يبذله، يسقط في النهاية ضحية ليد الغدر والاغتيال:

(حتى سقطت- أيها الزعيم
اغتالتك أيدي الكهنة!)

المقطع الثالث/الأخير: لحن الختام المأساوي: وفيه يعرض الشاعر الصورة نفسها التي بدأ بها القصيدة، صورة (صلاح الدين والعرب) لكن في تجسيد آخر أكثر مفارقة ودرامية، حيث واقع صلاح الدين في قبره، وواقع العرب الغرقى :

نمْ يا صلاح الدين
نمْ..تتدلى فوق قبرك الورود..
كالمظليين!
ونحن ساهرون في نافذة الحنين
نقشر التفاح بالسكينْ
ونسأل الله «القروض الحسنة»!
فاتحة:
آمين:

كانت هذه هي المحطات (الجزئيات) الثلاث الرئيسية التي شكّلت البنية الخطابية لقصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين)، والتي يمكن النظر إليها بنيويا في صورة خط درامي يشكّل في أساسه ما اصطلح على تسميته في الدراسات النقدية بالقصة الشعرية.

== القصة الشعرية ودلالتها في خطاب أمل دنقل

بهذه النهاية التي تضمنت ثنائية تقابلية مقصودة وواعية من قبل الأنا الشاعرة، استطاعت القصيدة التي هي عبارة عن قصة درامية تم تقديمها في قالب شعري أن ترسم لنا صورة لصلاح الدين، لا تختلف كثيرا عن تلك التي ترتسم في ذهن القارئ حول هذه الشخصية التاريخية، لكنّ الذي يحسب للشاعر أنّه قدّم لنا هذه الشخصية في صورة ذهنية نفسية أكثر التحاما بالأنا، خاصة في اعتمادها على البعد الحكائي، هذا البعد الذي يتناسب مع شخصية صلاح الدين التي تحولت إلى حكايات وأساطير تحكي على ألسنة العباد، ومن هنا لم يكن غريبا أن نجد هذه الشخصية مغلفة في مرآة أمل دنقل بطابع الحكاية، التي ربما

أراد تسجيلها في خطابه الشعري الذي أراد له البقاء من خلال ترْكه على قبر صلاح الدين، فربما يأتي آخر في زمن ما ليقرأ الحكاية، ثم يستوقف الفارين صائحا فيهم «حطين»، وربما كان هذا هو السبب الذي جعل أمل دنقل يسطّر خطابه لهذا المجهول الذي ينتظره، والذي كثيرا ما حلم به في قصائده، ألم يقل في قصيدته الشهيرة: «لا تصالح»:

وغدا
سوف يولد من يلبس الدرع كاملة
يوقد النار شاملة
يطلب الثأر
يسْتوْلد الحقّ..
من أضلع المستحيل[13].

وقد تضمنت القصة الشعرية مقومات البناء الفني للحكاية، وقد تم تقديمها في صورة تكثيفية تتناسب مع طبيعة البناء الشعري، فنجد الصيغة السردية التي تترواح بين المخاطب والغائب والمتكلم بحسب السياق الشعري، راصدة الصراع النفسي الذي يعتمل في نفسية الأنا الشاعرة في صورة خطاب أشبه ما يكون بالحوار الداخلي، ولاسيما في الاتكاء على أسلوب النداء المتكرر (يا صلاح الدين)، والمخاطب: (وأنت في المذياع، تستوقف، تخطب، ترتدي، تشرب الشاي مع الجنود)، وهناك الغائب كما في: (وسنة.. بعد سنة، صارت لهم حطين، ومرتْ خيول الترك...)، وأخيرا المتكلم الجماعي الذي يحمل صوتا مأساويا ذليلا: (نموت تحت الأحصنة، ونحن ساهرون في نافذة الحنين، ونسأل الله القروض الحسنة). بالإضافة إلى توظيف الشخصيات المتصارعة، التي تتمثل في: (الأنا الشاعرة من ناحية، وصلاح الدين، والعرب الغرقى، والساهرون، والذين يقشرون التفاح بالسكين من ناحية أخرى) وأنّ هذه الشخصيات لا وجود لها على مستوى الفعل أو الحدث القصصي إلا في مخيّلة الذات الشاعرة التي عملت على استدعائها ومحاورتها.

وضمْن هذا الفضاء الذهني رأينا الشاعر يقدّم الأمكنة الواقعية التي تتصارع فيها الشخصيات، بداية من قبر صلاح الدين الثابت الذي هو علامة على مقاومة الذل والاستعباد، مرورا بالأمكنة الواقعية كحطين، وسفن القراصنة، وانتهاء بالمكان المتخيّل الذي تحيل إليه الجمل الشعرية: (ونحن ساهرون في

نافذة الحنين، نقشر التفاح بالسكينْ .. ونسأل الله القروض الحسنةْ!). وأنّ هذه الأمكنة اصطنعت لنفسها زمنا تتصارع فيه وتتأرجح ما بين ماض سعيد، وحاضر مشتّت بلا هوية أو ملامح تذكر.

وهكذا وجدت الأنا الشاعرة في خطاب الحكاية منفذا تعبيرا يخلصها من ويلات اضطراباتها الداخلية، ولذلك لم تجد الأنا الشاعرة سوى خطاب المفارقة الساخرة أنيسا ومنفذا تعبيريا لها، فالقصيدة من بدايتها إلى نهايتها عبارة عن ثنائية تقابلية تجمع بين (صلاح الدين = رمز المقامة) في مقابل (العرب الغرقى) الذين ينتظرون ساهرين في نافذة الحنين، سائلين الله القروض الحسنة، دون أي ردّ فعل يذكر.

والمتأمل لشعر أمل دنقل يجده كثيرا ما كان يعتمد على فكرة الثنائيات الضدية؛ رغبة منه في تعرية الواقع وكشفه من جميع زواياه، وأنّ ثنائية هذه القصيدة تذكرنا بثنائية قصيدة «البكاء بين يدي زرقاء اليمامة «، التي نسج الشاعر خيوطها إثر نكسة 1967، متكئا على التراث وبعثه في صورة جديدة، فهناك القوة المقهورة المتمثلة في الأنا الشاعرة المنكسرة، وزرقاء اليمامة بطاقاتها التراثية والعصرية (رمز الحكمة في القصيدة)، والجنود الذين لا طاقة لهم، في مقابل القوة القاهرة: (قوة الأغنياء، والطبقة الحاكمة الذين لا يعنيهم شيئا سوى متعتهم الخاصة)، يقول الشاعر في نهاية القصيدة:

ها أنت يا زرقاء
وحيدة عمياء!
وما تزال أغنيات الحبّ والأضواء
والعربات الفارهات والأزياءْ!
فأين أخفي وجهي المشوّها
كي لا أعكّر الصفاء الأبله المموّها .
في أعين الرجال والنساءْ؟[14]

== **السخرية والتناص الشعري:**

بدت السخرية واضحة في قصيدة «خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين» في الاعتماد على التناص الشعري، وقد أصبح معروفا في أدبيات النظرية النقدية أنّ التناص هو ذلك المصطلح الذي أرسته جوليا كريستيفا، وأنّ

التناصية بتعبير جيرار جينيت هي: «علاقة حضور مشترك بين نصين وعدد من النصوص بطريقة استحضارية، وهي في أغلب الأحيان الحضور الفعلي لنص في نص آخر»[15].

وعلى المستوى الوظيفي للتناص يرى عبد المجيد الحسيب أنّ «هذه الظاهرة اللغوية المعقدة باعتبارها آلة هدم وبناء تجعل من النص ضفيرة من النصوص القادمة في فضاءات قصية ومختلفة، وتجعل منه كذلك بنية متناسقة لا تعرف حد النهاية، وبنية حية دائمة الحركة والتفاعل. ليس التناص هو إعادة إنتاج النصوص كما هي بل هو عملية امتصاصها وتحويلها في سياق جديد»[16]

وإذا نظرنا إلى التناص بصفة عامة عند أمل دنقل نجده قد احتلّ مكانة كبيرة في إنتاجه الشعري، فاستدعاء صورة صلاح الدين في صورتها العامة ما هي إلا صورة من صور التناص التاريخي الذي كان له حضور قويّ في مرآة أمل دنقل الشعرية، وهذا ما يمكن تبينه – على سبيل المثال- بصورة واضحة في قصيدة «لا وقت للبكاء» خاصة في استدعاء الشخصية في لوحة قائمة بذاتها في نهاية القصيدة، أما في هذا المحور من التحليل فالمقصود من التناص هو التناص الجزئي على مستوى القصيدة الذي يحيل إلى وجود نصيْن متداخليْن، فقد عمد أمل دنقل في قصيدة (خطاب غير تاريخي..) إضافة إلى توظيف التناص العام إلى توظيف أبيات شعرية لـ أحمد شوقي والتفاعل معها في موضعيْن مختلفيْن. الموضع الأول في قوله:

وسنة بعد سنة
صارت لهم «حطينْ»
تميمة الطفل وإكسير الغد العنينْ
(جبل التوباد حياك الحيا)
(وسقى الله ثرانا الأجنبي!)

فجبل التوباد معروف مكانيا بأنه يقع في السعودية، وقد ارتبط تاريخيا بالقصة العاطفية التي جمعت قيس (مجنون ليلى)، وابنة عمه ليلى العامرية، تلك القصة التي نجد صداها في مسرحية أحمد شوقي الشعرية «مجنون ليلي»، على لسان قيس في الفصل الخامس:

جبل التّوْباد حيّاك الحيا == وسقى الله صبانا ورعى
فيك ناغينا الهوى في مهده== ورضعْناه فكنت المرْضعا[17]

أما أمل دنقل فقد اتّكأ على أبيات شوقي لكن بعد تحوير الجزء الثاني بصورة تتناسب مع أهدافه الساخرة، خاصة بعد أن تركنا ماضينا العظيم وأصبح الغد (عنينا) لا يجد بغيته إلا في قصص الحب والعشق، وأنّ ترابنا أصبح يسقى لغيرنا. وبهذا يتضمن البيت الشعري مفارقة ساخرة، ففي الوقت الذي نتغنى نحن بجبل التوباد وأشعار الهوى، يندب الشاعر راثيا (سقى الله ثرانا الأجنبي). أما عن الموضع الآخر فيتمثل في قوله:

حتى سقطت- أيها الزعيم
واغتالتك أيدي الكهنة!
(وطني لو شغلت بالخلد عنه..)
(نازعتني –لمجلس الأمن– نفسي!)

فهذا الاستدعاء إنما هو تحوير ساخر لبيت أحمد شوقي في سينيته المشهورة التي قالها في منفاه في الأندلس:

وطني لو شغلت بالخلد عنه == نازعتي إليه في الخلد نفسي

وفي هذا إشارة إلى الذل والهوان والاعتماد على الآخر (مجلس الأمن) في المطالبة بتحرير الأرض. كما يلاحظ أنّ أمل دنقل حرص على تحديد النص المستدعى وتمييزه بنيويا، من خلال وضعه بين قوسيْن، تعيينا له وتأكيدا لخصوصيته ومحوريته في النص الرئيسي.

== الصراع الدرامي و علاقته باللغة الشعرية

نجد الشاعر على امتداد القصيدة قد اعتمد على لغة ذات إيحاءات وانفعالات نفسية ذاتية تتناسب مع النبرة الخطابية التي تتضمنها البنية العنوانية للقصيدة (خطاب غير تاريخي على قبر صلاح الدين) فنجد في النص مفردات مثل: القبر، وداعا، الموتى، المجنون، شنتنتهم، لعنة، نموت، المسكين، اغتالتك، ساهرون، الحنين، وكلها مفردات تزيد من عمق المأساة التي وصل إليها حال العرب الغرقى.

بالإضافة إلى تقريرية الصور الوصفية التي لم تخرجْ في صورتها العامة عن النزعة التقريرية للقصيدة، حيث يلاحظ وضوح التشبيهات وقلّتها وخلوها من التكلف والتركيب، كما في وصف صلاح الدين: (يا أيها الطبل البدائي الذي تراقص الموتي على إيقاعه المجنون، ويا قارب الفلين، وتتدلى فوق قبرك الورود كالمظليين!). مع الاعتماد على الحروف ذات النغمة الهادئة المهموسة، غالبا، التي تتناسب مع حالات الاضطرابات والصراعات الداخلية، والحنين، وتداعي الذكريات، كما في استعمال حرف (ص، س، النون الساكنة في نهاية الأشطر)، والاعتماد على وزن شعري واحد وهو تفعيلة بحر الرجز (مستفعلن) التي تتغير إيقاعاتها وتوزيعاتها في القصيدة بحسب تغيّر الموقف الشعري من مقطع لآخر.

الخاتمــة

وهكذا يتضح أن شخصية صلاح الدين كانت حاضرة بفاعلية في مرآة أمل دنقل الشعرية على مستوى الموضوع والشكل، وأنّ الشاعر استطاع أن يرسم لنا لوحة فنية تحمل طابعا حكائيا نرى من خلالها صورة واضحة للواقع العربي منذ فترة صلاح الدين إلى يومنا الحاضر، في ومضات تكثيفية خاطفة لها وقْع مؤثر في النفس، تتناسب مع طبيعة القالب الشعري الذي تضمنها.

وقد ظهرتْ هذه الصورة في هيئتين: إحداهما جزئية، والأخرى كلية، بدلالة مغايرة، حيث هناك الحافز والدافع وتقديم المثل والقدوة في قصيدة «لا وقت للبكاء»، وهناك المفارقة الساخرة في قصيدة «خطاب تاريخي على قبر صلاح الدين»، ولعل الظرف التاريخيّ الواقعيّ كان هو السبب الرئيسي في اختلاف الدلالتين، فقصيدة «لا وقت فيه للبكاء» قيلت في لحظة كان الشعب فيها أحوج ما يكون إلى المقاومة واستنهاض الهمة لاسترداد الأرض، أما القصيدة الأخرى فقد قيلت سنة 1976، وقد استردتْ «سيناء»، وغالبية الأرض العربية، لكنّ العربَ ما زالوا غرقى.

هوامش الدراسة

[1] رينيه ويليك، مفاهيم نقدية، ترجمة محمد عصفور، الكويت: عالم المعرفة، العدد 110، 1987، ص 25.

[2] عبد الرحيم الكردي، عندما تتوهج الكلمة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 2015، ص 169.
[3] على عشري زايد، عن بناء القصيدة العربية الحديثة، مكتبة الآداب، القاهرة، 2008، ص 121.
[4] سعيد يقطين، انفتاح النص الروائي،النص والسياق، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، بيروت، ط 2، 2002، ص 106.
[5] علي عشري زايد، استدعاء الشخصيات التراثية في الشعر العربي المعاصر، دار الفكر العربي، القاهرة، 1997، ص 120.
[6] رحاب لفتة حمود الدهلكي، التناص مع الشخصيات التراثية في شعر أمل دنقل، مجلة الأستاذ، كلية التربية ابن رشد، جامعة بغداد، العدد211، المجلد الأول 2014، ص 98.
[7] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان تعليق على ما حدث، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الخامسة، 2015، ص 251.
[8] المصدر السابق، ص 255.
[9] المصدر السابق، ص 255-256.
[10] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان أوراق الغرفة 8، ص 402.
[11] المصدر السابق، ص 402-403.
[12] المصدر السابق، ص 402.
[13] أمل دنقل، الأعمال الكاملة، ديوان أقوال جديدة عن حرب البسوس، ص 335-336.
[14] _____، ديوان البكاء بين يدي زرقاء اليمامة، ص 100-101.
[15] جيرار جينيت، طروس: الأدب على الأدب، ضمن كتاب آفاق التناصية: المفهوم والمنظور (مؤلّف جماعي)، ترجمة وتقديم: محمد خير البقاعي، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة، 1998، ص 132.
[16] عبد المجيد الحسيب، الرواية العربية الجديدة وإشكالية اللغة، عالم الكتب الحديث، عمّان، ط1، 2014، ص 106.
[17] أحمد شوقي، الأعمال الكاملة – المسرحيات، تحقيق: سعد درويش، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1984، ص 216.

د. الطيب عطاوي

الفونيم والمورفيم عند علماء مدرسة براغ: تروبتسكوي ومارتيني أنموذجا



شهدت العلوم الإنسانية في العصر الحديث تطورا كبيرا، ومنعرجا حاسما على غرار العلوم التجريبية التي استفادت كثيرا من التقدم التكنولوجي. وعلم اللسان يعد من أبرز هاته العلوم التي مسها هذا التطور؛ كون اللسان الأداة التواصلية بين الشعوب، ولأن اللغة هي القاعدة التي يرتكز عليها هذا العلم، وعلم الأصوات باعتباره جزءا من هذا العلم قد استفاد بدوره من التقدم العلمي من ناحية المخابر والآلات التي أسهمت في دفع الدراسة الصوتية بشكل هائل، فكانت أن وصفت الظواهر الصوتية بدقة وإتقان.

ولئن كانت علوم اللسان في العصر الحديث قد عرفت قفزة نوعية في مجال البحث والدراسة فإنه من غير شك ولا ريب أن هاته القفزة لم تأتِ من فراغ؛ بل استندت في كنهها على دراسات أولية لا سيما الأبحاث العربية القديمة حيث كان لها فضل كبير فيما آلت إليه الدراسة الحديثة اليوم.

لقد جاءت الدراسات اللسانية الغربية بمصطلحات جديدة لتغطي بعض الفراغ الذي كان سائدا في علم الأصوات وعلى رأسها مصطلح «الفونيم»؛ حيث فرَّقت بينه وبين الصوت، واعتمدت في ذلك على الأجهزة والمخابر الصوتية، واعتبرت الحروف الهجائية في كل نظام لغوي فونيمات، هذه الحروف التي كانت معروفا عند العرب بعدة معاني ودلالات، فكانوا يطلقونها في دراساتهم اللغوية على نوعين اثنين: حروف الهجاء من جهة، وحروف المعاني من جهة أخرى كهل وفي ولم(1).

وإذا كان اللفظ لا يكتسي أهميته بمفرده إلا إذا كان داخل السياق كما يقول

الجرجاني وكما بيَّنه دي سوسير في ربطه العلاقات القائمة بين الألفاظ داخل المنظومة اللغوية فإنه كذلك لا حياة للفونيم وحده خارج اللفظ، فأهميته تكمن في علاقته إلى جانب الفونيمات الأخرى مشكِّلة ومعطية بذلك دالا ومدلولا.

لقد كان لظهور مصطلح «فونيم» ثورة كبيرة في مجال علم اللغة عامة وعلم الأصوات خاصة، حيث يعد هذا المصطلح أساس التحليل الفونولوجي، يقول كرامسكي: «إن اكتشاف الفونيم يعد واحدا من أهم الإنجازات التي حققها علم اللغة»(2) ثم يقول إن هذا الاكتشاف يعادل الطاقة النووية؛ كونه أحدث ثورة في التفكير اللغوي كما أحدثت الطاقة النووية ثورة في المجال العلمي. وهذا المصطلح جاء عن طريق العالِم دوفريش ديجينيت حيث استخدمه في اجتماع الجمعية اللغوية الفرنسية لأول مرة عام 1873.

ويعد العالم لويس هافيت ثاني من استعمله، وبعده جاء العالم اللغوي السويسري الذي أحدث ثورة في ميدان اللسانيات، فيرديناد دو سوسر، حيث اعتبر الفونيم عنصرا مركبا من جانبين؛ جانب سمعي وآخر عضوي؛ إذ لا يكفي الاعتماد على الجانب الثاني لتحديد ماهية الفونيم دون الجانب الأول الذي أهمله علماء الفونولوجيا، وليس ذلك بالمنهج السليم كما يقول وعليه يلح على دمج الجانب الأول رفقة الجانب الثاني حتى يكتمل المفهوم بالمعنى العام، ولذلك نجده يقول عن الفونيم: «هو مجموعة الانطباعات السمعية والحركات النطقية للوحدتين الكلامية والمسموعة، اللتين تشترط إحداهما الأخرى»(3).

وإذا كان الفونيم قد تشعبت الآراء حوله؛ فإن المورفيم شهد هو الآخر تعاريف جمَّة ودراسات كثيرة سلطت الضوء عليه؛ إذ هو مصطلح مأخوذ من الكلمة اليونانية (Morphé) بمعنى شكل أو صورة(4) مجتمعة تعبِّر عن معنى معين. وإذا كان الفونيم يدخل في إطار التحليلات الفونولوجية فإن المورفيم يدخل في الإطار النحوي بما في ذلك الصرف، وهو الوحدة النحوية التي تقوم عليها الدراسات المورفولوجية، ويتشكل من الوحدات الصغرى المكوَّنة من تتابع فونيمات. إذا كيف عالجت مدرسة براغ هذين المصطلحين؟

أسّس هذه المدرسة اللسانية العالم التشيكي فيليم ماتيتيوس وبعض معاونيه سنة 1926. وسميت هذه المدرسة كذلك باسم المدرسة الوظيفية، حيث شملت نشاطاتها عدة مجالات على مستوى اللغة؛ كمجال الصوتيات الوظيفية الآنية والتاريخية، والأسلوبية الوظيفية، والوظيفة الجمالية للغة وغيرها. اعتمد علماء هذه المدرسة في بحثهم اللساني على مصطلحات كثيرة أسهمت في دفع

الدراسة اللغوية الحديثة، ومنها مصطلحا الفونيم والمورفيم. ومن أبرز أقطاب هذه المدرسة العالِمين: نكولاي تروبتسكوي وأندريه مارتينيه.

=1= نكولاي تروبتسكوي: عرَّف الفونيم في مرحلة متقدمة من عمره بأنه «الصورة العقلية للصوت»(5) أو أفكار صوتية. فلو أخذنا الأمثلة التالية: نحن ينصهر انقشع، وطلبنا من متكلم أن ينطقها فإنه ينطق صورة النون في الأمثلة باختلاف، فالنون الأولى أسنانية لثوية، والنون الثانية تختلف عن الأولى وتقترب منها، وكذلك الثالثة على الرغم من أن هذه النون هي حرف واحد. فالذي يتحقق في الكلام عند تروبتسكوي ليس الفونيم؛ بل تنوعاته الصوتية (الألوفونات).

والألوفون (Allophone) هو صوت كلامي حقيقي يتوزع بطريقة تكاملية، ويتغير بشكل حر، ويُنطق في صور متعددة وتجمع الآراء على أن هذا العنصر أو الصورة الصوتية صوت حقيقي تغييره لا يغير المعنى؛ عكس الفونيم الذي هو صوت غير منطوق. ويرى تروبتسكوي أن الفونيم ثابت في كل نظام لغوي وعدده محدود؛ بينما التغيرات (الألوفونات) هي غير ثابتة وتأخذ أشكالا متنوعة حسب المجاورة والنطق والاحتكاك وما إلى ذلك.

إذْ إن الفونيم لا يتطابق مع صوت واقعي؛ بل إن الفونيمات تتحقق عن طريق أصوات الكلام(6) وهذا التفريق قد جرَّه أيضا إلى التفريق بين نوعين من الكتابة الصوتية:

=أ= كتابة الأصوات المنطوقة.

=ب= كتابة الفونيمات (الصورة الذهنية).

وعليه فإن الأصوات التي يصدرها المتكلمون تختلف من شخص لآخر من حيث المخرج والصفة، كما تتدخل فيها جوانب عضلية فيزيولوجية ونفسية، وهذا يعني كذلك إن بعض الأصوات التي يصدرها الأجنبي والتي لها مقابل في اللغة العربية هي الأصوات نفسها، لكن هذا غير صحيح، وذاك اختلاف تبرزه بدقة الوسائل الميكانيكية التي تستعمل في البحث في معمل الأصوات اللغوية(7)، على الرغم من أننا نكتب بعض الكلمات الأجنبية في لغتنا العربية بالمثل والمقابل؛ مثل: Barak = باراك ::: Madrid = مدريد.

وبعد بحث مضن تراجع هذا العالِم عن رأيه الأول في الفونيم (الإدراك النفسي للفونيم) واعتبره مفهوما لغويا وبالذات مفهوما وظيفيا ، وبذلك أصبح

هذا العالِم المؤسِّس الأول لعلم الأصوات الوظيفي؛ حيث اعتبره فكرة لغوية لا نفسية، ولا يمكن تحديده عن طريق الأصوات التي توضحه؛ بل يحدَّد في ضوء وظيفته التركيبية في اللغة، بحيث لا يمكن تقسيم هذه الفونيمات إلى عناصر متتابعة، فالفونيمات عنده علامة مميزة ولا يمكن تعريفها إلا بالرجوع إلى وظائفها في تركيب كل لغة على حدا، حيث عن طريق التبادل يمكنها تمييز كلمة عن أخرى، وهو الأساس الذي يقوم عليه الفونيم في نظره، كما أنه يعتمد على الجانبين العضوي والسمعي في هذا التحديد للفونيم، حيث يقول: » إن الفونيم هو أولا وقبل كل شيء مفهوم وظيفي «(8).

وانطلاقا من هذا كله اهتم تروبتسكوي مع أفراد نادي براغ بالعلاقات الاستبدالية التي يأخذها الفونيم بعدما قال عن الفونيم بأنه أصغر وحدة فونولـوجية في اللسان المدروس؛ فوضع قواعد تتعلق بهذا المفهوم؛ وهي:(9)

= القاعدة الأولى:

إذا تبادل صوتان في لغة ما ولم ينتج عن هذا التبادل تغيير في معنى الكلمة فهما صورتان اختياريتان لفونيم واحد؛ مثل صوت (الجيم) الذي له صور نطقية مختلفة تحمل المعنى نفسه كمن قرأ قوله تعالى: «حَتَّىٰ يَلِكَ الْكَمَلُ فِي سَمِّ الْخِيَاطِ» (الأعراف، 40) أي: يلج الجمل؛ فالمعنى لم يتغير؛ وأكثر ما تتحقق هذه القاعدة في القراءات القرآنية لكلمة (مسيطر) إذ تُقرأ أحيانا مرققة في شكل (السين) وأحيانا مفخمة في شكل (الصاد) و(الزاي).

= القاعدة الثانية:

إذا تبادل صوتان في لغة ما ونتج عن هذا التبادل تغيير في معنى الكلمة فهما صورتان (تنوعان) واقعيتان لفونيمين مختلفين؛ مثل: قام دام لام، فإذا ما حلَّت (القاف) مكان (اللام) أو (الدال) أو العكس حدث تغيير في الدلالة.

= القاعدة الثالثة:

إذا كان صوتان في لغة ما بينهما علاقة أكوستيكية أو نطقية، ولا يمكن أن يقعا في البيئة الصوتية نفسها فإنهما صورتان تركيبيتان (تنوعان تكامليان) للفونيم نفسه. وقد بيَّن تمام حسان في كتابه (الأصول) هاته الصور:(10)

=1= صورة شفوية نحو (ينبح). 2 صورة شفوية أسنانية نحو (ينفع). 3 صورة أسنانية مفخمة نحو (ينظر). 4 صورة لثوية أسنانية نحو (تنسى). 5 صورة فيها تكرار نحو (من رأى). 6 صورة فيها انحراف نحو (من لام). 7 صورة غارية نحو (ينجح). 8 صورة فيها غنة نحو (من يكن). 9 صورة طبقية نحو (ينكر). 10 صورة لهوية مفخمة نحو (ينقل).

=2= آندريه مارتينيه: يُعدُّ من المنظّرين الأوائل في ميدان الصوتيات الوظيفية، حيث يطلق على مصطلح المورفيم اسم (اللفظم) أو الوحدة الصرفية Monème، ويعرِّفه بأنه وحدة مكوَّنة من دال ومدلول قابلة للتحليل إلى وحدات أصغر عديمة الدلالة، واعتبر «مارتينيه» هذه اللفاظم التي عن طريق تأليفها حسب ما تقتضيه الطبيعة الخطية للغة وحدات يمكن تحقيق التواصل بفضلها بين أفراد المجتمع، حيث تحلل التجربة الشخصية إلى وحدات متلاحقة معروفة لدى جميع أفراد المجتمع اللغوي، وذاك ما يسمى بالتقطيع الأول(11)، كجملة (العلم نافع) المتكونة من أربعة مونيمات: 1.الـ التعريف / 2.الاسم (علم) / 3.الاسم (نافع) / العدد (مفرد).

وإذا كان التقطيع الأول يتم على مستوى اللفاظم (Les Monèmes) فإنه يوجد تقطيع آخر مكمِّل له، حيث يتم على مستوى الفونيمات، ويسمى بالتقطيع الثاني؛ ككلمة (وَجْهٌ) التي يمكن تقسيمها إلى: / و / + / ـــَــ / + / جيم في درجة الصفر / + / هـ / + / ـــٌــ /

هذه الوحدات الصغرى هي الفونيمات.

وعليه تكامل التقطيعين يكون بهذا الشكل:

التقطيع الأول + التقطيع الثاني = التقطيع المزدوج.

وإذا تتبعنا اصطلاح مارتينيه للمونيمات نجدها تنقسم إلى قسمين، وهما:

=أ= المونيمات النحوية: تحتوي على حروف المعاني (في، من، على، هل...) والضمائر والمحددات كأدوات التعريف والعد، وغير ذلك من العناصر التي هي في حاجة إلى غيرها لاكتمال المعنى، هاته العناصر ثابتة، وقائمتها في كل لغة مغلقة، وعددها منته.

=ب= المونيمات المعجمية: تشتمل على الأسماء والأفعال (مستقلة دلاليا)، وقائمة هذه الوحدات مفتوحة، وعددها غير منتهٍ، ولكنها تبقى قابلة للعد(12).

وعليه فإن جميع اللغات الطبيعية تتميز بهذا التحليل القائم على مبدإ التقطيع المزدوج إلا في بعض الحالات التي يستعصي فيها هذا التقطيع خاصة عنصر التنغيم (فونيم فوق مقطعي)، كقول امرئ القيس(13):

أصَاحِ تَرَى بَرْقا أرِيكَ وَمِيضَهُ = = كَلَمْعِ اليَدَيْنِ فِي حُبَيٍّ مُكَلَّلِ

فقد أغنى التنغيم الاستفهامي في قوله (ترى برقا) عن أداة الاستفهام، فحُذفت وبقي معنى الاستفهام مفهوما من السياق العام للخطاب؛ فلذلك يعد التنغيم عنصرا هامشيا لا يؤخذ بعين الاعتبار أثناء التقطيع المزدوج. ولقد كان للعرب فضل السبق في هذا النوع من التحليل، فقد جاء في كتاب (الإحكام في أصول الأحكام) للآمدي قوله عند حديثه عن الألفاظ الدالة: «أما حقيقته فهو ما دلَّ بالوضع على معنى ولا جزء له يدل على شيء أصلا كلفظ الإنسان فإن (إنْ) من قولنا إنسان وإن دلت على الشرطية فليست إذ ذاك جزء من لفظ إنسان»(14). وعليه ومن خلال ما قيل سابقا فإن اللغة الطبيعية قابلة للتحليل إلى مستويين:

=1= مستوى اللفاظم: وهي الوحدات الصرفية الدالة القابلة للتحليل إلى وحدات أصغر غير دالة.
=2= مستوى الفونيمات: وهي الوحدات الصوتية غير الدالة في ذاتها، وقادرة على تغيير المعنى إذا أدرجت مع فونيمات أخرى.

كما إنه على أساس هذا التحليل ميَّز بين ثلاث وظائف أساسية تشترك فيها كل اللغات؛ وهي:
=أ= الوظيفة التمييزية: وهي التي تمكِّن السامع من معرفة أن مونيم معيَّن عوض مونيم آخر قد نطق به المتكلم.
=ب= الوظيفة الفاصلة: وهي التي تمكن السامع من تحليل القول إلى وحدات متتابعة.
=ج= الوظيفة التعبيرية: وهي التي تـُعلِم السامع عن الحالة العقلية أو الفكرية للمتكلم(15).
ويرى مارتينيه أن العلاقات التي تربط بين اللفاظم تتجلى في حالات مضبوطة بضوابط سياقية، تكاد تكون عامة في جميع اللغات المعروفة، وهذه الحالات هي:

=أ= اللفاظم المكتفية بذاتها: وهي وحدات دالة تتضمن في بنيتها المستقلة دليل وظيفتها؛ مثل: غدا أحيانا غالبا طالما...

وتكمن العلاقة التي تربط هذه الوحدات الدالة ببقية الملفوظ في دلالتها الذاتية بغض النظر عن موقعها في السياق الذي ترد فيه، وليست على أساس موقعها في الملفوظ(16)، فلفظم (غدا) في قوله تعالى: «أَرْسِلْهُ مَعَنَا غَدا يَرْتَعْ وَيَلْعَبْ» (سورة يوسف؛ الآية 12)، غير مقيد بالموقع الوارد فيه؛ إذ يمكن أن يأخذ مواقع أخرى، مثل:

= غدا أرسله معنا يرتع ويلعب/أرسله غدا معنا يرتع ويلعب/أرسله يرتع ويلعب معنا غدا.

وهذه القدرة على الانتقال من موقع لآخر ناتجة عن اكتفاء اللفظم بذاته.

=ب= اللفاظم الوظيفية: وهي التي تساعد على تحديد وظيفة عناصر أخرى لا يمكن أن تستقل بنفسها في السياق التي ترد فيه؛ فيكون دور اللفظم الوظيفي ضبط العلاقة التركيبية لهذه العناصر غير المستقلة؛ كالوظيفة التي تؤديها حروف الجر والعطف في العربية كقوله تعالى: «سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَىٰ بِعَبْدِهِ لَيْلا مِنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ» (سورة الإسراء؛ الآية 1)، حيث أسهمت المونيمات الوظيفية في هذه الآية على ربط المونيمات المعجمية، وتحديد وظيفة كل مونيم معجمي بعدها، كالتالي:

(الباء من إلى اللام من) أدت بالترتيب معاني (المصاحبة ابتداء الغاية المكانية انتهاء الغاية المكانية التعليل التبعيض).

=ج= الركن المكتفي بذاته: يتألف من لفظمين فأكثر، ولا تتوقف وظيفته على موقعه في الملفوظ؛ وإنما دلالة هذا الكل من اللفاظم هي التي تحدد علاقته بالسياق الوارد فيه، ويشترط غالبا أن يكون أحد هذه اللفاظم وظيفي كي يربط بين اللفاظم، ومثال ذلك قوله تعالى: «وَلَبِثُوا فِي كَهْفِهِمْ ثَلَاثَ مِائَةٍ سِنِينَ وَازْدَادُوا تِسْعا» (سورة الكهف؛ الآية 25).

فالمؤلف/كهفهم / لا تتحقق علاقته بالملفوظ إلا بوجود اللفظم الوظيفي / في / حيث ينتج عن هذا الترابط ركنا مكتفيا بذاته.

=د= الركن الإسنادي: وهو عنصر قادر على إنشاء الرسالة بذاته دون إضافات وإلحاقات، إذ يعد النواة التي ينبني عليها الملفوظ؛ كمورفيم (بلاغ) في قوله تعالى: «هَٰذَا بَلَاغٌ لِلنَّاسِ» (سورة إبراهيم؛ الآية 52).

1) هذا = لفظم مكتفي بذاته
2) الناس = ركن مكتفي بذاته بلاغ = ركن إسنادي
3) لِـ = لفظم وظيفي

وإذا كان التقطيع المزدوج سمة عامة في اللغات الإنسانية، فإن التحليل يختلف من لغة إلى أخرى حسب الخصائص المميزة لكل من هذه اللغات، يقول مارتينيه: «إذا كانت كل اللغات تتطابق في ممارسة التقطيع المزدوج فإنها مختلفة كل الاختلاف في طريقة استعمالها، وتحليلها لمعطيات الخبرة، وفي كيفية استفادتها من الإمكانيات المتاحة لها من قبل أعضاء الكلام»(17).

والمثال الذي أورده مارتينيه: J'ai mal à la tête يحتوي على ستة مونيمات. والعدد نفسه نجده في العربية عند الترجمة: عندي وجع في رأسي، وحتى إن حولت إلى جملة فعلية: أحس بألم في رأسي. لكن هذا العدد يزيد في الفرنسية إذا حولت الجملة الاسمية السابقة إلى فعلية:

Je me sens mal à ma tête حيث تصبح سبعة مونيمات. والسبب في ذلك راجع إلى طبيعة اللغة (مكوناتها) حيث يقابل لفظ (أحس) في العربية ثلاثة ألفاظ في الفرنسية (Je me sens) مما يؤدي إلى زيادة المونيمات في الفرنسية.

= = =

الحواشي

(1) عمرو بن عثمان بن قنبر (سيبويه)، الكتاب، تعليق: إميل بديع يعقوب، دار الكتب العلمية بيروت (لبنان)، ج 1، ط 1، 1999، ص 40.
(2) كرامسكي بيري، الفونيمات، ص 7، نقلا عن أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، عالم الكتب، القاهرة (مصر)، (د ط)، 1997، ص 166.
(3) دي سوسير، محاضرات في الألسنية العامة، ترجمة: يوسف غازي مجيد نصر، المؤسسة الجزائرية للطباعة، الجزائر (د ط)، 1986، ص 57.
(4) محمود السعران، علم اللغة: مقدمة للقارئ العربي، دار النهضة العربية، بيروت (لبنان)، (د ط)، (د ت)، ص 217.
(5) كرامسكي بيري، الفونيمات، ص 77، نقلا عن أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 175.
(6) أحمد محمد قدور، مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط 2، 1999، ص 101.

(7) دانيل جونز، الفونيم، ص 10، نقلا عن أحمد مختار عمر، دراسة الصوت اللغوي، ص 177.
(8) نكولاي تروبتسكوي، مبادئ الفونولوجي، ص 43، نقلا عن أحمد مومن، اللسانيات: النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، ط 2، 2005، ص 142.
(9) عبد الصبور شاهين، في علم اللغة العام، مؤسسة الرسالة، بيروت (لبنان)، ط 6، 1993، ص 125.
(10) تمام حسان، الأصول، عالم الكتب، القاهرة (مصر)، 2000، ص 110.
(11) أندريه مارتيني، مبادئ في اللسانيات العامة، ترجمة: سعدي زوبير، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 18.
(12) مصطفى حركات، الصوتيات والفونولوجية، دار الآفاق، الجزائر، (د ط)، (د ت)، ص 09.
(13) محمد فوزي حمزة، دواوين الشعراء العشرة، مكتبة الآداب، القاهرة (مصر)، ط 1، 2007، ص 35.
(14) علي بن محمد الآمدي، الإحكام في أصول الأحكام، تعليق: عبد الرزاق عفيفي، دار الصميعي، الرياض (المملكة العربية السعودية)، ج 1، ط 1، 2003، ص 31.
(15) أندريه مارتينيه، مبادئ في اللسانيات العامة، ص 59.
(16) أحمد حساني، مباحث في اللسانيات، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 1994، ص 113 114.
(17) عبد الجليل مرتاض، اللغة والتواصل، دار هومة، الجزائر، (د ط)، 2000، ص 63.

د. نادية لقجع جلول سايح

مبادرة خطوات نحو التميز: إرشادات



نشرت «عود الند» في العدد الماضي (الفصلي الخامس؛ صيف 2017) مقالة عن مبادرة أطلقت في جامعة سيدي بلعباس في الجزائر غايتها تشجيع الطلبة على قراءة أربعة كتب خلال العطلة الصيفية، ثلاثة منها في مجالات محددة والرابع من اختيار الطالب. وتهدف المبادرة أيضا إلى تشجيع الطلبة على التحول إلى مشارك فعال في المحاضر لا مستمعا يهتم فقط بما له علاقة بالامتحان. في الموضوع أدناه، تقدم الكاتبة المزيد من المعلومات عن المبادرة التي تبنتها رسميا كلية الآداب في الجامعة.

يهدف المشروع الرفع من مستوى التحصيل العلمي لدى طلبتنا من خلال تحفيزهم على القراءة لاسيما باستثمار الإجازة الصيفية والموسمية؛ وتنمية المعارف في المقاييس المدروسة؛ وقراءة المراجع المساعدة في مواضيع المحاضرات؛ وتعويد الطلاب على القراءة المتواصلة؛ ووضع إستراتيجية تشجيعية لاستخدام المكتبة ومرافقها بشكل أكبر؛ ومساعدة الطالب على استثمار وقته فيما يعود عليه بالفائدة.

ويتمّ حاليا التحضير لمعرض مصغّر على مستوى كلية الآداب بجامعة سيدي بلعباس، الجزائر، تُعرض فيه أعمال الطلبة، إلى جانب مؤلفات أساتذة الجامعة، والهدف ترغيب الطالب الجديد، السنة الأولى ليسانس، في القراءة، وتقريبه من أساتذته من خلال مؤلفاتهم. وستتمّ متابعة الطلبة الذين باشروا في عملية القراءة، وتوجيههم باستمرار عبر صفحة المشروع، والبريد الإلكتروني (أدناه).

ونخطط حاليا لطريقة عمل نعالج من خلالها النقائص التي اكتشفناها

لدى طلبتنا من خلال الاستبيان الذي وزعناه عليهم. ولعلّ أهمها يتمثل في أن الأغلبية لا تملك حاسوبا خاصا؛ ولا تتقن اللغة العربية الفصحى مشافهة؛ ولم تقرأ كتابا من قبل؛ ولا تملك مكتبة بالبيت بها عشرون كتابا على الأقل؛ وليس لديها فكرة عن الخرائط الذهنية.

لمعالجة هذه النقائص، ستُبرمج مجموعة من الندوات واللقاءات خلال السنة الجامعية 2017-2018 منها على سبيل المثال:

== الندوة الأولى: أهمية القراءة ودورها في بناء الذات/المجتمع.
== الندوة الثانية: طريقة القراءة: كيف أقرأ كتابا؟
== الندوة الثالثة: دور الخرائط الذهنية في التلخيص والحفظ.
== الندوة الرابعة: دورات تدريبية للتحدّث باللغة العربية الفصحى.

كل طالب ينتمي إلى مشروع «خطوات نحو التميّز» عليه الالتزام بالقراءة وإنجاز المهام الموكولة إليه بجدية، وملازمة أساتذته على الدوام. البحوث الجاهزة، سواء التي سُحبت من الإنترنيت، أو من البحوث الأكاديمية، أو غيرها، تُعدّ غشا وتحايلا، وتعرّض صاحبها للطرد الفوري من المشروع، وسحب الثقة منه. الباحث أخلاق قبل كل شيء، ثم التزام، فجدية، فمثابرة، فتفوق، ثم تميُّز، فلا يُمنح لك وسام التميّز إذا غابت هذه المبادئ.

توجيهات خاصة بتقديم الملخصات:

== تقدم الملخصات مجموعة في بحث واحد.
== عدد النسخ: 4.
== توخي الإيجاز الشديد في عملية التلخيص؛ بحيث لا يتجاوز ملخص الكتاب الواحد سبع صفحات.
== يكتب على واجهة بحثك:

الجمهورية الجزائرية
جامعة جيلالي ليابس سيدي بلعباس
الكلية والقسم والمشروع
العنوان
اسم الطالب والمشرف
السنة: (الإجازة الصيفية 2017)

== بعد الواجهة ضع استمارة تسجيلك في المشروع؛
== ضمّن بداية كل ملخص نسخة لواجهة الكتاب المُلَخص ونسخة للفهرس الخاص به.
== تُكتب البحوث بخط Traditional Arabic، حجم 18 نقطة في متن الموضوع، وحجم 14 نقطة للهامش إن وُجد.
== ضع لكل ملخص خريطة ذهنية تجمع فيها ما جاء في الكتاب. لا بأس أن تُنجَز الخريطة الذهنية بخط اليد مع استخدام الألوان والرموز. أنجزها بعناية وبحجم كبير إن أمكن.
== تُسلّم النسخ خلال الأسبوع الأول من شهر سبتمبر (أيلول) من كل عام.
== يترقّب الطالب باستمرار تاريخ المناقشة الذي سيعلن عنه من خلال تعليق إعلان بالكلية، والإعلان عن طريق صفحة المشروع في فيسبوك.

البريد الإلكتروني: nahwatamayoz@yahoo.com

صفحة المشروع في فيسبوك:

https://www.facebook.com/nahwatamayoz

د. نادية أبو زاهر

صلاة جمعة رمضانية في الأقصى الأسير



كنت طالبة في المرحلة الابتدائية عندما شاركت في رحلة مدرسية إلى القدس. في ذلك الوقت، كانت زيارة مدينة القدس لسكان الضفة الغربية تتم دون إجراءات معقدة أو تصاريح إسرائيلية. لا زلت اذكر اللحظة الأولى لرؤيتي قبة الصخرة، هالني منظرها الرائع، لكن أشحت بنظري عن جمالها عندما دخل عيني شعاع الشمس المنعكس عن قبة الصخرة الذهبية.
لم يخطر ببالي لحظة واحدة آنذاك أنني لن أرى هذا المنظر الرائع لقبة الصخرة إلا بعد عقود. عقلي الصغير حينها لم يتخيل ما سيحدث أو يخطر لي أن دخول مدينة القدس سيصبح بمثل هذا التعقيد.

يوم الجمعة الثانية من شهر رمضان (1438هـ/2017م)، حاولت أن أقنع أخي نور الدين باصطحابي لمدينة القدس عندما علمت أنه ذهب إلى رحاب المسجد الأقصى من أجل الصلاة، فقد سُمح لسكان الضفة الغربية بدخول مدينة القدس خلال شهر رمضان دون تصاريح فقط يوم الجمعة. لم يتشجع أخي في البداية لاصطحابي وأخبرني بأنه واجه صعوبات شديدة لدخول مدينة القدس ولم يكن الأمر بالسهولة التي أتخيلها، وحاول أن يثنيني عن هذه الفكرة بشرح الصعوبات.

«الرجال يكونون منفصلين كليا عن النساء، فكيف سنلتقي وأنت لا تعرفين المدينة ولم تذهبي إليها إلا عندما كنت طفلة» قال لي.

«نتواصل مع بعضنا عبر هواتفنا الجوالة الفلسطينية» أخبرته بكل ثقة، لأنني اعتقدت أن عصر العولمة حل كثير من مشاكل التواصل.

«وهل تعتقدين أن جوالاتنا الفلسطينية ستعمل داخل مدينة القدس؟ لا يوجد

بث لشركة جوال في مدينة القدس، فالتواصل الوحيد لمن بحوزتهم شرائح السيليكوم الإسرائيلية في هواتفهم النقالة وليس لدينا شرائح سيليكوم».

رده أحبطني كثيرا. أخبرت صديقتي لينا (أم أسعد) من نابلس تعيش وزوجها أبو أسعد في مدينة القدس منذ سنوات عديدة بالحوار الذي دار بين وبين أخي نور الدين، وبرغبتي الشديدة في الذهاب للقدس خاصة أنني لم أزرها من قبل إلا مرة واحدة في حياتي.

حلها لكل المعيقات التي ذكرها نور الدين جاء سريعا. أخبرتني بأن أختها دنيا وزوجها وأبناءهما معتادون على زيارتها كل جمعة من رمضان. وبإمكانهم اصطحابي وأخي نور الدين في رحلتهما، فنلتقي في بيتها. وعندما يقترب وقت الصلاة أذهب معها ومع أختها دنيا، ونور الدين يذهب مع زوجها أبو أسعد ومع زوج أختها. بهذا الحل اقتنع نور الدين باصطحابي للقدس. وعند وصولنا لحاجز قلنديا، بقيت أنا مع دنيا التي اعتقدت لوهلة أنها صديقتي لينا، فكم تفاجأت بالشبه الكبير بينهما لأكتشف أنهما توأم.

توجهت مع دنيا للمكان المخصص عند الحاجز لفحص هويات النساء، وأخي وزوجها توجها للمكان المخصص للرجال. عبرنا الحاجز أسرع منهما لأن الجنود يشددون في إجراءات الدخول على الرجال أكثر من النساء. وكان علينا أن نسبقهما لبيت لينا في القدس، وقبل ذلك كان علينا قطع تذاكر لحافلات لشركة إسرائيلية هي وسيلة النقل الوحيدة المسموح لها بنقل الفلسطينيين.

سألت دنيا: «هل تعلمين أين سنذهب الآن؟» قالت لي إنها لا تعلم وإن علينا أن نلحق بالناس الخارجين من الحافلة لأنهم جميعا متوجهون لقبة الصخرة. وصلنا باب العمود، وهالني عدد الناس الداخلين من هذا الباب مرة واحدة. سرت مع الجماهير الغفيرة. اعتقدت أن الطريق من باب العمود لن يوصلنا لأي مكان، لأن الطريق ضيق وعدد المارين منه في آن واحد كبير.

كان علينا أن نسير دون أن نرى مكان أقدامنا. أذكر أن أشخاصا كانوا يرشدوننا أثناء المسير ويحذروننا: «ستصادفكم الآن درجة انتبهوا لها». لم يكن بالإمكان إلقاء نظرة على أسواق القدس وشوارعها. كل همي كان أن نصل لبيت لينا لندرك وقت الصلاة، فكل من أراد أن يشتري شيئا سيعني أنه سيعطل المسير. لذلك كان الناس يختصرون على أنفسهم ويكتفون بالمسير دون مجال أصلا للنظر يمينا أو شمالا لشدة اكتظاظ الناس.

ما لفت نظري أن منزل لينا كان بجوار ما يسمى الكنيس اليهودي لهيكل

سليمان المزعوم. عندما دخلنا المنزل تفاجأت من صغر حجمه، غرفه غاية في الصغر، لم أر أصغر من الحمام والمطبخ في حياتي.
«سأشعل المكيف لأن الطقس حار جدا»، قالت لينا.

أن تُشعل مكيفا يعني أن وضعها المادي ليس سيئا، وهو ما أعرفه عنها، لكن سألتها «لماذا لا تعملون على توسعة بيتكم أو إضافة غرف جديدة؟»

لم أكن أعلم أن سؤالي سيقلب عليها كل المواجع، وهي مواجع وهموم كل مقدسي مرابط ببيت المقدس. إنني أعرف طبعا كل ما أخبرتني به حول منع الاحتلال الإسرائيلي للفلسطينيين منح تراخيص لبناء بيت جديد أو التوسع في البيت القائم. الهدف طبعا التضييق عليهم ليتركوا القدس.

«كم أنا غبية! كيف سألت هكذا سؤالا كهذا؟ وأنا أعرف أكثر من ذلك وأكتب عنه دراسات وتقارير حقوقية»، قلت في نفسي. لكن أن تكتب عن معاناة شخص هو أمر، وأن تراها بعينيك أو أن تعيشها أمر آخر. ما أن تحدثنا قليلا، حتى وصل أخي نور الدين وزوج دنيا، وبوصولهم حان الوقت كي نذهب لرحاب المسجد الأقصى وقبة الصخرة للصلاة.

شعرت أن قلبي سيقفز من مكانه عندما قالت «هيا نذهب للصلاة». أحضرت معها سجادتين للصلاة، وبشكيرين، وقارورة مياه باردة. ذهبت أنا وهي أولا، وقال أبو أسعد إنه سيلحق بنا هو وأخي وزوج أختها. واتفقنا على أن يكون اللقاء بعد انتهاء الصلاة في بيتها. كان منزلها قريب جدا من قبة الصخرة. ذهبنا مشيا. ما أن وصلنا لقبة الصخرة، حتى أنعش شعاع الشمس المنعكس عن قبتها ذاكرتي أيام الطفولة.

لم نستطع أن ندخل داخل مسجد قبة الصخرة لأنه مكتظ تماما. الحقيقة حتى ساحات المسجد الأقصى وقبة الصخرة كانت ممتلئة، وصرنا نبحث عن مكان كي نجلس للصلاة فيه. لم أكن أتخيل كل هذا الاكتظاظ. لم أتخيل شدة حرارة الشمس وسطوعها. بعد أن صلينا عددا من الركعات، بدأ درس دين تلاه مباشرة خطبة الجمعة. ساعة كاملة، ظننت للحظات أنني استمع لندوة سياسية لا لخطبة دينية، القدس، الحفريات تحت المسجد الأقصى وغيرها الكثير من ممارسات الاحتلال لتهويد القدس.

«هذا الخطيب يتحدث من داخل المسجد وهناك تكييف ولا يشعر مع المصلين في الساحات»، قلت في نفسي، لو وقف قليلا تحت أشعة الشمس لشعر معنا قليلا.

حرارة الشمس كانت مرتفعة جدا. حرارة الجو بلغت في القدس يومها 35 درجة حسب نشرة الأخبار، وهي لا تعد مرتفعة مقارنة بحرارة الطقس عندما أدينا مناسك العمرة في مكة المكرمة. لكن ربما اختلف الأمر قليلا وجعلني أشعر بشدة حرارة الطقس، لشدة اكتظاظ الناس، وضيق ساحات الأقصى وقبة الصخرة، فجيش الاحتلال يمنع توسعة ساحات المسجد في حين أن التوسعة مستمرة سنويا في المسجد الحرام. كما أن الشمس كانت عمودية، وقت صلاة الظهر.

ما جعلني أتحمل شدة حرارة الشمس البشكير المبلل بالمياه الذي أعطتني إياه صديقتي، وكانت تبللني بالمياه باستمرار. بعد انتهاء الصلاة قالت لي صديقتي إن علينا العودة لبيتها. ذهبنا بسرعة خشية أن يصل أخي وزوجها لبيتها قبلنا. الذهاب من بيتها لقبة الصخرة تم في فترة قصيرة جدا فقد وصلنا سريعا، لكن لم يكن الأمر كذلك بالنسبة للعودة.

«هل غيرنا طريق العودة لمنزلك فأصبحت الطريق أطول» قلت لصديقتي.

«لا، نفس الطريق التي قدمنا منها لكن لشدة اكتظاظ الناس فنحن نسير ببطء شديد، وحرارة الشمس بدأت بالارتفاع فشعرت أن الطريق أطول»، أجابتني.

ظننت للحظات أننا لن نصل لمنزلها، أو لربما أننا ضللنا الطريق، وربما وربما. بقينا نمشي ببطء إلى أن وصلنا منزلها، وانتظرت أخي كي يصل. المفاجأة لي كانت عندما وصل أبو أسعد وزوج دنيا دون أخي.

«لماذا لم يحضر معكم؟» أول ما خطر ببالي أن أسألهما.

«أراد أن يصلي قليلا وسيحضر إلى المنزل الساعة الثالثة». قال لي أبو أسعد.

«لكن ربما يضل طريقه للمنزل فهو يأتي إليه لأول مرة في حياته».

حاولت لينا وأبو أسعد التهدئة من روعي وقلقي دون جدوى. خاصة أنني حاولت مرارا وتكرارا أن أتصل به ولم أتمكن من ذلك، فأخي محق بشأن عدم وجود خدمة بث لشركة جوال الفلسطينية في القدس. زاد قلقي كلما جلسنا أكثر. «سأذهب للبحث عنه»، قلت للينا.

«هل جننت؟ ستضيعان عن بعضكما، إنك أشبه بمن سيبحث عن إبرة في كومة قش»، قالت.

بقيت متوترة، ومحاولاتي البائسة للاتصال بنور الدين كلها فشلت رغم معرفتي بعدم وجود بث للاتصال. بعد الثالثة، جاء الفرج، طرق الباب وكان نور الدين يسأل عني. الحمد لله أخيرا جاء. ودعنا لينا ولم تُجدِ محاولاتها نفعا

بأن نبقى قليلا في منزلها حتى تخف شدة أزمة اكتظاظ الناس. رافقنا أبو أسعد ليرشدنا إلى مكان الباصات من أقصر الطرق. الطريق التي سلكناها لم تكن مكتظة، وكم شعرت بجمال مدينة القدس حينها وجمال حاراتها القديمة!

«لا توجد حارات قديمة جدا كهذه إلا في مدينة نابلس»، قلت لأبي أسعد، لكنني حزنت لشدة تهويد المدينة بالسيطرة على كثير منها.

شعرت أثناء طريق عودتنا أن السوق هادئة لا حركة فيها، فسألت أبا أسعد عن هذه المسألة، فقال لي بأن الحركة التجارية ضعيفة جدا في القدس، فهناك تضييق اقتصادي شديد على التجار لكنهم مع ذلك صامدون.

«المتنفس الوحيد لهم خلال شهر رمضان، لأن سكان الضفة يأتون للصلاة في مدينة القدس فتنعش الحركة الاقتصادية»، قال.

اشترى نور الدين بعض الألعاب لأبنائه، رغم معرفته بأنه يوجد مثلها في مدينة نابلس وبأسعار أرخص، ولكنه أراد أن يفرح أبنائه بأنه أحضر لهم شيئا من القدس فيتذكرون أنها من القدس. يفعل مثل أخي الكثيرون، فينعش هذا الحركة التجارية في القدس ويدعم التجار المقدسيين.

وصلنا إلى الشارع الذي سيقودنا إلى الباصات التي ستقلّنا للعودة لحاجز قلنديا، فودعنا أبا أسعد. وما أنا اقتربنا من ذلك الشارع حتى كان الناس العائدون من الصلاة والمغادرون القدس جميعهم يتجمعون بذات الشارع، المسافة القصيرة جدا كانت تأخذ معنا وقتا طويلا جدا لشدة احتشاد الناس واكتظاظهم.

شدة الحرارة مرة أخرى. شعرت أنها أصبحت لا تحتمل. من أين لي الآن بشكير مبلل بالماء وقارورة مياه ليخفف شدة الحرارة؟ ما أن مشينا قليلا، حتى ظننت للحظات أنها تمطر. لقد كان متطوعون من شباب مدينة القدس، ومن أصحاب المحلات التجارية، يرشون الماء من أسطحها على المارة. كل بحسب ما توفر لديه من وسيلة لرش الماء، بعضهم عبر خراطيم مياه، وبعضهم عبر أباريق وقوارير، وآخرون يضعون مراوح كهربائية في الشوارع، ترش المياه بحركة منعشة.

«يا إلهي! أحتاج إعادة النظر في كتابي الذي ألفته حول انهيار رأس المال الاجتماعي»، قلت في نفسي.

رأس المال الاجتماعي لم ينهر أبدا في مدينة القدس، فلا زالت قيم التطوع، والتضامن والتعاون قائمة وبقوة. وبدأت أسأل نفسي، كم أنفقوا من كميات المياه لتلطيف أجواء شدة الحر والتبريد على المصلين والمارة. رأس

المال الاجتماعي ربما بدأ انهياره في فلسطين، ولكن ليس في جميع فلسطين، فمدينة القدس حالة استثنائية، ليس لعظمة المدينة المقدسة فقط، وإنما بوجود أهلها وتضامنهم وصمودهم.

أخيرا، وصلنا محطة الباصات. آلاف مؤلفة من الناس تحتشد هناك وتتدافع بطريقة جنونية على الباصات، صراخ وتدافع، كل يريد أن يصل لمنزله قبل أن يؤذن المغرب. حصلت عدت حالات إغماء وتم نقل المغمى عليهم بسيارات الإسعاف.

«كيف يمكن لشعبنا أن ينتصر على الاحتلال الإسرائيلي، وهو لا يعرف كيف ينظم نفسه صفا أمام أبواب الباصات؟» قلت في نفسي.

«أليست فلسطين من نظمت ثورات عظيمة ضد الاحتلال، وقدمنا العديد من الشهداء، والعديد من التضحيات؟ لماذا هكذا أصبحت الفوضى تعمنا، وتنهش بنا الأنانية؟»

«لن أدخل في هذه الفوضى أبدا»، قلت لنور الدين «سنذهب ونأخذ سيارة مهما كلفتنا من أموال ونعود». ذهبت ونور الدين نسأل عن سيارة تأخذنا إلى حاجز قلنديا ظنا مني أن الأموال ستحل المشكلة. ضحك منا شخص سألناه، وقال:

«يبدو أن هذه هي المرة الأولى التي تأتون بها إلى القدس؟ الوسيلة الوحيدة المسموح لها أن تقّل أهل الضفة إلى حاجز قلنديا هي شركة الباصات الإسرائيلية».

لم يكن أمامنا مفر سوى الانتظار لتزول الأزمة، وكان واضحا أن الأزمة تشتد لأن الناس مستمرون بالتوافد إلى محطة الباصات. انتظارنا لن يفيدنا بشيء سوى أن نتأخر أكثر. لم يكن يلطف أجواء الحرارة واكتظاظ الناس سوى المتطوعين الذين يرشون الماء علينا من الأسطح.

قال لي نور الدين، كلما اقترب دورنا تبتعدين، فأخبرته أنني لا أحتمل شدة تدافع الناس. أشعر بالاختناق وابتعد. بقيت في مكاني أنا وأخي دون حراك إلى أن يسّر الله لنا باصا فتح بابه أمامي وأمامه فدخلنا الباص دون تدافع.

وصلنا حاجز قلنديا أخيرا، وظننا أنها نهاية الصعوبات، لكن بدأت تواجهنا صعوبات من نوع آخر: حافلات وسيارات لا حصر لها، وعدد هائل ممن يبحثون عن وسيلة نقل تقلّهم كل لمدينته. مشينا مسافات طويلة فلم يكن سهلا أن نجد حافلة تقلّنا لمدينة نابلس. أخيرا عثرنا على حافلة صعدنا فيها.

«الحافلة مليئة بالركاب. ماذا ينتظر سائق الحافلة كي يتحرك؟ تعبت من شدة

الانتظار. نحن ننتظر منذ أكثر من نصف ساعة»، قلت لنور الدين.

على ما يبدو فإن الحافلة كانت محصورة باختناق مروري لشدة المارة والسيارات والحافلات. ثم فجأة سمعنا أصوات قنابل، إنه جيش الاحتلال، يخشى كل هذا الاختناق المروري عند حاجز قلنديا فأطلق قنابل صوتية ليخيف الناس ويجعلهم يتحركون بسرعة.

كانت أصوات الشباب تعلو احتجاجا على جنود الاحتلال، وقلت ستحدث مواجهات بين الاحتلال والشباب الآن. تحركت حافلاتنا وابتعدنا قليلا عن الاختناق المروري، وما أن خرجنا من الاختناق المروري عند حاجز قلنديا حتى دخلنا في اختناق مروري آخر عند الشارع المؤدي لمدينة نابلس لكثرة عدد السيارات فيه.

الانتظار في الباص لم يكن سهلا، خاصة في ظل ارتفاع شدة الحرارة، وعدم وجود مكيف في الباص، والأهم أن جميع من في الباص صائمون. بعد انتظار عدة ساعات، شعرت أنني لم أعد أستطيع الاحتمال فلم يعد يوجد هواء أتنفسه، أو هكذا شعرت. مرة أخرى جاء الفرج وتحرك الباص ليتحرك معه الهواء ليخفف شدة حرارة الباص. كنت وأخي محظوظين. وصلنا أخيرا للمنزل مع آذان المغرب، لكن ربما لم يكن بذات الحظ جميع من كان معي، ربما لم يصل مع آذان المغرب من عاد من القدس إلى مدن أبعد كالخليل أو جنين أو طولكم.

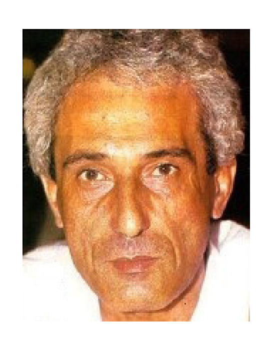
كانت هذه قصة رحلتي لمدينة القدس. قصة حملت معها تجديد لذكريات الطفولة الجميلة أثناء رحلتي المدرسية، لكنها حملت معها أيضا مشقات كثيرة لمن يتمنون الصلاة بمدينة الصلاة بسلام. علمت عندما وصلت البيت من النشرات الإخبارية أن عدد المصلين الذين توجهوا للصلاة في مدينة القدس بلغ ربع مليون شخص. كلهم جاؤوا للصلاة في مكان صغير لا يسمح له بالتوسعة.

رغم معرفتهم بالمشقة التي سيواجهونها، إلا أنهم يصرون على القدوم للصلاة في مدينة القدس، فما يواجهونه من صعوبات وتعب يزول سريعا، لأن رؤية القدس والمسجد الأقصى وقبة الصخرة تستحق كل المشقة.

كل شخص من أولئك الربع مليون مصلٍ الذين حضروا للصلاة في القدس يحمل قصته الخاصة عن رحلته للصلاة في زهرة المدائن الأسيرة.

ملف: ناجي العلي: 30 عاما على الرحيل

مقتطف من مجلة «الأزمنة العربية»



أدناه مقتطف من موضوع عن ناجي العلي نشر في مجلة «الأزمة العربية» الصادرة في لندن. العدد 170، 15-31 آب (أغسطس) 1987، ص 14.

.

موضوع الغلاف

قبل محاولة اغتياله بيومين

ناجي العلي: «هددوني بالقتل»

مع سقوط ناجي العلي في بحيرة دمه، مساء الثاني والعشرين من تموز «يوليو» يكون لدى القتلة العرب ما يكفي من الضحايا هذه السنة لتكون سنة «احتفالية» بالنسبة لهم، ولا يعني ذلك أن التهديف صوب قلة الشرفاء قد توقف.

لندن - غانم غباش

قبل يومين من محاولة اغتياله، كان ناجي العلي يستضيف في منزله شلّة من أصدقائه. «أم خالد» زوجته كانت تتهيأ للسفر إلى صيدا حيث مخيم عين الحلوة. وكانت عيناها تغادران الحضور والمكان إلى عين الحلوة حيث الأهل والأحبة؛ العينان نفسهما اللتان يرسمها ناجي العلي لفاطمة الصلبة الساخرة رفيقة الفلسطيني المعذب. وبقيت في ذاكرة الحضور صورة ناجي بوجهه النحيف المكدود وشعره الأشيب، كما بقيت كلماته التي تكرر فيها كلمة الاغتيال والتهديد به أكثر من مرة.

«أنا لا أعرف في التكتيك ولا في اللعبة السياسية، أعرف أني خارج أرضي مع كثير من أفراد شعبي، وأن حقوقنا مغتصبة كما هي حقوق الإنسان العربي في كل الوطن العربي. أؤمن أن قضيتي كفلسطيني هي قضية السعودي والأردني والمغربي. القضايا في ذهني كما في ذهن الإنسان المعذب بسيطة وواضحة. أنا يا عمي سأبقى أمينا لفاطمة ولحنظلة لأني منهم، لأنهم أهلي، أهلي كل المواطنين العرب المقهورين، وأهلي الناس في الأراضي المحتلة وفي المخيمات في لبنان والأردن وسورية».

[...]

«وبعد يومين كان ناجي ينتصب في مواجهة الرصاصة.. ولا زال.»



صحيفة «القبس الدولي». العدد 748. الأربعاء، 9 تموز (يوليو) 1987

آمال سليمان سلامة

ديمـــة



«أهلا»، انطلقت من شفتيها المتشققة الجافة من شدّة العطش، بصوت واهن ضعيف، تصحبها ابتسامة شقّت طريقها وارتسمت على وجهها متحدّية الألم والجفاف، لكنها لم تستطع إخفاء نظرة الخوف والرّعب الّتي ملأت عينيها. آه يا تلك النّظرة، طاردتني أيّاما، أغالب الدّمع وأحاول الصّمود، أمام فتاة ممدّة عاجزة قد تكون رأت فيّ أملا ما.

عدتُ إلى غرفتي وانفجرت صرخة مكتومة داخلي: «لماذا يا الله؟ لمَ خُلقت هذه الفتاة؟ لتتألم فقط؟» سارعت إلى الاستغفار، وجدّدت إيماني وقلت في نفسي: «لك حكمة في هذا يا الله لا أعرفها». قبل يوم واحد من هذا اللقاء، تعرّفت على ديمة. كنتُ أسيرُ أغالبُ الأوجاع والآلام في أروقة المستشفى، أحمل بيدي أوعية متّصلة بجسدي تجمع مخلفات عمليّة جراحيّة أُجريت لي قبل أيام، وعند مروري بباب غرفتها ألقيت السّلام على امرأة تقف ببابها، وما أن ردّت السلام أمسكت بيدي وطلبت إليّ الدّخول إلى الغرفة كي ترى ابنتها الخراطيم والأوعيّة المتّصلة بي وتطمئن نفسها قليلا.

مشيت متثاقلة إلى سريرها وخلف ستارة رقيقة رأيتها: فتاة في العشرين من عمرها تقريبا، ومن النّظرة الأولى أدركت أنّها تعاني متلازمة داون (*). ابتسمت لها وقلت: «سلامتك». طلبت إليها أمّها أن تنظر إلى ما اتّصل بجسدي: «شوفي ماما خالته، زيّك، لا تخافي». نظرت إليّ من أعلى إلى أسفل، أعادت النّظر. بحثتُ عن معان استشفّها من تحديقها ولكن لا شيء، نظرات لا معنى لها.

«كيفك حبيبتي؟ شو اسمك؟»

«اسمها حلو زيها، ديمة».

«سلامتك ديمة ما تشوفي شر، الله يشفيك ويقوّمك بالسّلامة».

سألتُ أمّها: «ما بها؟»

«بالأمس بدأت تصرخ من الألم، أتينا بها إلى قسم الطوارئ وبعد الصّور والفحوصات والتّحاليل قرّروا إدخالها لإجراء عمليّة جراحيّة لها في الرّحم، فقد وجدوا شيئا فيه ويريدون استئصاله، وهي خائفة من الحقن والخراطيم المتّصلة بها، لذا تصرخ وتبكي».

«سلامتها إن شاء الله بالسّلامة».

عدّت إلى غرفتي وعاصفة من الأفكار تجول في رأسي: لمَ؟ كيف؟ ما الحكمة؟ أحاول طرد نظراتها بأفكاري وكانت الغلبة لنظراتها. تمدّدت على السّرير، صوت صرخاتها أسواط تجلدني: «مشان الله، مشان الله». نظراتها قاض يحاكمني ويسألني: «لماذا؟»

لن يعرفَ أحد حقيقة الألم إلّا عند معايشته، وألمها أعرفه حقّ المعرفة، ألم تعدّى الجسد، ألم نفسيّ ناتج عن الخوف وعدم الإحساس بالأمان، ألم لا تسكته كل حقن الأطباء وعلومهم. بعد ساعات عدتُ إليها. حضّرتُ الكثير الكثير من الكلمات سأقولها عند وقوفي أمامها، سأشعرها بالأمان وأبعد عنها الخوف. من كان سليم العقل يخاف من العمليّة الجراحيّة، فكيف بمريضة بمتلازمة داون لا تدرك ما أصابها؟

تبخّرت الكلمات، ووقفت أردّد عبارات بلهاء أرجو لها الشّفاء، وغَرستْ سهام نظراتها في قلبي تقطّعه معلنة عجزي عن أداء مهمّتي. «يا الله، ماذا أفعل؟ يا أرحم بعبادك من الأم بولدها ارحم ضعف هذه المسكينة».

اليوم قالت لي «أهلا» مع ابتسامة. أمّها قالت لي: «كانت تطلبك، وهي سعيدة بوجودك». لم أصدّق؛ هل حقّا نجحت وتركتُ أثرا طيّبا في نفسها؟ انطلقت منها الكلمات والعبارات لتوقفها الممرضة الّتي حضرت لاصطحابها إلى غرفة العمليّات. تركتها ودعائي يصحبها، ولم تعلم أنّ ما أحدثته في نفسي وفكري يفوق آلاف المرّات ما تركتُه في نفسها، أيقنتُ بمعرفتها أنّ علمنا وعمرنا وخبراتنا كلّها أوهام؛ فلا حقيقة في هذه الدّنيا.

= = =

متلازمة داون («المنغولية») = خلل خلقي ينتج عنه مستويات مختلفة من الإعاقة العقلية والجسدية.

طه بونيني

الشروق آت



وصلتني رسالة في البريد الإلكتروني من طرف أخي عبد الله، يدعوني فيها للانضمام إليه في تلك القرية السويسرية التي يدعوها «الجنّة». لكنّي لستُ أدري ما أُجيب. تركتُ الرسالة جانبا ورُحتُ أكتُب في مُدوّنتي على الإنترنت. إنّها نافذتي الوحيدة على العالم. أنا هنا حرّ طليق، أفعل ما أشاء. أمّا الواقع فسجن كبير.

أخي الأكبر، ياسر، يدرس في إيطاليا. منذ خمس سنوات لم تُشاهدهُ أمي المسكينة إلّا من وراء شاشة الكمبيوتر. وأختي، رقيّة، تزوّجها كريم، شابّ أردني من الكرك. أنا سعيد لأجلهما. أمّا أخي، عبد الله، صاحب الرسالة فيكبرني بسنتين. لقد فارقنا منذ شهور قليلة. لطالما أراد الخروج من هذه الشرنقة الكبرى. استسلم، أو بالأحرى قال لليأس: «لا» وعانق الحياة كما يزعُم هو.

مثلت صورتُه أمام عينيّ. أتذكّر حينما قال لي: «لا يا أخي الصغير، الاستسلام شيء آخر».

وجدتُ في مدونتي رسالة، يبدو أنّ صاحبها من كوكب آخر. يسألني من أين أنا؟ ألم ينظر إلى الصور؟ رغم ذلك أجبته وأنا أتصنّع الغموض:

أقطُن مدينة تُعطي لنصف ساكنيها، إحساسا ذو نقيضين: الإحساس الأول رغبة غريبة في الهرب وكأنّك في سجن. والثاني أن تشعر بأنّك في مدينة لا تريد مغادرتها إلى أي مكان آخر. تُريد أن تطأ قدماك كل شبر من أرضها. تودُّ لو تدُقُّ كل البيوت وتُسلّم على من فيها وتُخبرهم بأنّك صامد مثلهم، وبأنّك لن تهرب. على الأقل في الوقت الحالي.

يغمرني الشعور الثاني في أكثر الأحيان. وأتمنّى حينما يستبدّ بي لو أصير سريعا سوبرمان هذه المدينة. أُحقق العدالة فيها، وأمحقُ الظلم الذي استشرى كالعفن. حتّى أصاب العالم كلّه.

مدينتي المقدّسة تلوّثت بفوضى البشر ونفايات السياسة النتنة. العيشُ فيها فيلم لم يُصوّر بعد لأنّه لا فائدة منه. فما الجدوى من مشاهدة فيلم تراه واقعا كلّ يوم؟ إنّه مسلسل لا تنتهي حلقاته.

ظُلمُ الآخر يتمثّلُ مُهرّجا شريرا يقتُلنا ويُضحكهم. وكي لا يكتشف العالمُ خُدعته الخفيّة، تراه يتلاعب بكرات الموت. ليس لها لون غير ألوان الخوف والدم.

سألتُ صاحبنا في المدوّنة: «هل عرفت مدينتي؟»

لم يُجب. لم يكن ينتظر جوابا كثيفا وكثير المفردات كهذا. لكنّه سألني بعد لحظات: «ومن أنت؟»

أحسستُ وكأنّي أخاطب إنسانا آليا، لا يحمل في رقاقته الإلكترونية غير عدد مُبرمج من الأسئلة والأجوبة. أو لعلّه جاسوس إلكتروني. لست أعلم، فأمثاله يترصّدوننا وينصبون لنا الكمائن حتّى في العالم الافتراضي.

ولأنّني كنتُ فارغا عاطلا، أجبتُه بتذاكي.

أنا، من أنا؟ أنا كائن يعيشُ في مناخ مُشبّع بالعسكر، بالأسيجة، بالأسلحة، بالجرافات وبنقاط التفتيش. أنا أكثر من مُراقب؛ أنا مُهدّد، لا بل أنا مُعرّض للانقراض. لكن حمدا لله لن أنقرض. أتدري لماذا؟ لأنّ مورّثات جنسنا ـ نحن الصامدون ـ تتكوّن كاليخضور في أوراق الزيتون والليمون والزيزفون وفي جذورها. وأصلُها من التراب والشمس اللّذان يُغذّيانها...

نظرتُ من نافذة غرفتي. كان هناك عصفور يدعوني للخروج. قُلتُ له: «ليت عالمنا بسيط مثل عالمكم!»

عالمُنا بسيط في الأصل لكنّنا عقّدناه. صار معقّدا لدرجة أن هذا العالم القرية، يشتمُّ فيه الجارُ حريق جاره، بل يتفرّج على ناره بينما يتناولُ الفستق. وقد يرقص عليها كالهنود الحمر.

وجدتُ مشاعري تدفعُ أطراف أناملي، لأن تدقّ أكثر على لوحة المفاتيح. انتقلتُ إلى صفحة من مدّونتي كانت فارغة. إنّها صفحة: (من أنا؟)

ورحتُ أستطردُ، تاركا حيّز الأنا الضعيف ملتجئا إلى حيّز أقوى، كأنّي أنزل من أغصان غضّة طرية، نحو الجذع ثمّ الجذور. فأجدني أتحسّسُ جزءا

أكثر صلابة في شجرة الصُّمود. كتبتُ وأنا عند الجذع تحديدا:

«أبي اسمه عمّار، وهو كجلّ الآباء في مدينتي. أوّل شيء يُتقنه الأب هنا، هو أن يصبر ويصبر ويصبر. عليه أن يحتوي كلّ الصبر الذي في العالم، كي يبُثّه في أسرته. إنّه قبس من الصبر والأمل. ولو مثّلناه أسطورة لكان رجلا يمتصّ الطوفان على مشارف اليابسة، ليُبخّره ويعيده غيثا يغسلُ العالم من ذنوبه.

وعند الجذور قلتُ:

أمّا الأمّ في مدينتنا، فما أعظمها! أمّي هي التي تضمّد جراحنا جميعا. دموعُها تنسكبُ في الداخل كي لا نراها. إنّها تتحمّل كل شيء. الأمومة وحدها عبء ثقيل، وهي تحمل فوقها العالم كلّه. أمّي تتحمّل منذ ولادتنا أوجاعا أصعب من آلام الحمل والولادة. فآلام الأمّ في مدينتنا درجات، وأقساها أن ترى الامُّ أبناءها يعيشون عالما، الفراغُ أفضل منه. ذهب إخوتي كلّهم وبقيتُ أنا. وقد صارت اليوم تُفضي إلينا بفيض شوقها. إنّها تشتري من أبي الأمل كلّ صباح مقابل لحظات هدوء خالية من الشكاوى.

«ياسر بخير، هو يدرُس ليُصبح طبيبا قد الدُّنيا.» يقول لها أبي، ويستطرد:

«رُقيّة ستتصّل بك بعد قليل كعادتها كلّ مساء وستسمعين أخبارها. وقد نذهب إليها العام القادم، وسنُمضي أسبوعا».

تسمعُ أمّي منه هذه اللازمة التي يكررها كل يوم، وعندما يصل إلى هذه الكلمة تقول دائما: «نمضي شهرا وليس أسبوعا» وهو يُكمل: «حسنا اتفقنا.» ثمّ يواصل: «وعبد الله تعرفينه، إنّه فتى شاطر.»

تنظُر إليه شزرا، يفهم أبي قصدها، ويُجيبُ نظرتها دون أن يُحمّلها عناء الكلام قائلا: «أنا أعرف. أنا أعرف لقد اشتقت إليهم. ما عسانا نفعل؟ كلّنا في الشوقُ شرقُ».

كتبتُ كل هذا على تلك الصفحة من مُدوّنتي وتوقّفت. محوتُ كلّ ما كتبتُه، بعدما أحسستُ أن ذلك الشعور الذي حملني كجواد أصيل غير مروّض، قد استقرّ في مكان رحب هو كالبراري. في هذا الوقت بالذّات، باغت سمعي ذلك الرنين الذي يحدثه سكايب. وصلتني رسالة أخرى من أخي عبد الله: «ألا تجيب؟ هل تذكرُ حديث البارحة؟ أم تُراك تراجعت؟».

لم أقدر على الإجابة. إحساسي بنقيضيه الأول والثاني، يخنقانني. يريد كلاهما أن تكون له اليد الطولى في تحديد مصيري.

نظرتُ من نافذتي التي تُطلّ على الأقصى. بيتنا في حارة السعدية تلك الحارة الأبيّة، والغروب من غرفتي لا أقايضه بكلّ عجائب العالم. ولا أجمل من تلك اللحظة، حيث يستتبُّ الأمان في نفسك، فيصادفُ الشمس عند مغيبها، وهي تحاذي قبة الصخرة، فلا تدري أيّهما الشمس.

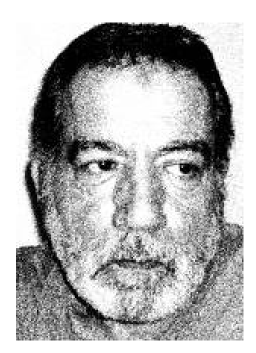
أقنعني العصفور في النهاية بالخروج، وقبل ذلك عُدتُ لرسالة أخي عبد الله. وكتبتُ:

«اعذرني أخي، عليّ أن أكون هنا لأرى هذا الغروب. وعليّ أن أمكث هنا أكثر كي أشهد الشروق».



زكي شيرخان

منــازلــة



«لَمْ تسألني لِمَ فعلتُ ذلك؟»

وبدون أن يتردد، وكمن كان يتوقع مثل هذا السؤال، كانت إجابته حاضرة: «مثلك لا يُسأل».

مط شفته السفلى أكثر مما هي متدلية، مما زاد من قبح فمه. أدرك بدون عناء ذهني، أنه لم يفهم قصده، فاستدرك: «أأدركتَ معنى إجابتي؟»

بدا وكأنه أمام مسألة رياضية عويصة الحل على تلميذ بليد. ارتسمت على وجهه إمارات الحيرة والذهول. نظر إليه بعينين شع منهما زهو الاستخفاف به، فأضاف:

«يفترض بمن كان بمثل سنك أن يكون قد أدرك الخطأ والصواب، وأن تكون له، أيضا، الإرادة في اتخاذ قراره، وله الحرية في الاختيار. وأظنك قد أخذت كل ذلك بنظر الاعتبار. أليس كذلك؟»

تبدت الحيرة على وجهه أكثر مما كانت عليه. بدا وكأنه يستمع إلى مفردات لغة لم تطرق سمعه من ذي قبل. ثم فجأة بدت إمارات التحفز على وجهه، وبصوت هو مزيج من الحشرجة والتوسل. قال: «إنك تضطهدني».

«وما وجه الاضطهاد في كلامي؟»

«إنك لا تتحمل أي تصرف مني، و...»

قاطعه قائلا باستخفاف: «ألمْ تسأل نفسك لماذا؟»

«لمْ أفعل شيئا أستحق عليه كل هذا. لا أظن أني أخطأت».

خامره شعور بالارتياح وهو يراه قد أنحشر كملاكم يكاد يُهزم في زاوية، فأجابه متحفزا: «أن لم تكن قد أخطأت، كما تقول، فلمَ اعتذرتَ فيما

مضى مرتين؟»
«أنا، أ...»
لم يدعه يكمل، بل بادره: «لا يعتذر المرء عما لم يرتكبه من خطأ».
«لمْ يكن خطأ بل هفوة غير مقصودة».
«أود لو أسمع منك مبررا غير هذا الذي اعتدتَ تقديمه».
ود لو قال له «هذا المبرر صار ملازما لك كبلادتك»، لكنه لم يرغب في إنهاء المنازلة بهذه السرعة. كان يتلذذ بضعف الآخر وراغبا في المزيد من كيل الضربات التي لن تسقطه أرضا. فآثر أن يقول له: «ليس هذا بالمبرر، وإنما هو ما...»
لم يكمل الجملة، ومرة أخرى، لم يرغب في أن يمنحه فسحة، فأكمل كلامه: «أنت...»
قاطعه والذل في عينيه باد: «حسنا، أنا مخطئ»، واستدار ليبتعد. أسقط نفسه قبل أن تكال له المزيد من الضربات.

حفلا توقيع - نازك ضمرة

محطات حب + ظلال متحركة



أقيم للكاتب نازك ضمرة حفلا توقيع كتاب في القاهرة وعمّان خلال الشهرين الماضيين. حفل توقيع كتاب «ظلال متحركة» تم مركز دوم الثقافي في القاهرة يوم الثلاثاء، 22 آب (أغسطس) 2017 ونظمته دار ابن رشد وشارك فيه إضافة إلى الكاتب الناقدان عمر شهريار عادل العدوي، وأستاذ الأدب المصري د. أحمد فضل شبلول. تضمن الحفل فقرة فنية عزفت خلالها على العود الفنانة بلقيس رياض.

وأقيم في مقر رابطة الكتاب الأردنيين في عمّان في شهر تموز (يوليو) 2017 حفل إشهار لمجموعة قصصية للكاتب نازك ضمرة. عنوان المجموعة «محطات حب»، وتضم 101 قصة قصيرة جدا. الناشر: دار الآن، عمان (2017). قدم عريف الحفل، القاص جعفر العقيلي، تعريفا بالكاتب، وتبع ذلك تقديم قراءتين في المجموعة، الأولى قدمها د. زياد أبو لبن، رئيس الرابطة، والثانية قدمتها د. دلال عنبتاوي. بعد ذلك، جرى نقاش للقصص والقراءات، وأجاب الكاتب عن أسئلة الحاضرين.

تجدر الإشارة إلى أن للكاتب مجموعة من المؤلفات القصصية والروائية من بينها: «لوحة وجدار» (1994)؛ «شمس في المقهى» (1996)؛ «ظلال باهتة» (2006). وله مشاركات في مجلة «عود الند» الثقافية.

إصدارات جديدة ـ هدى أبو غنيمة

هموم الورد ـ مجموعة قصصية



صدرت للكاتبة الأردنية، هدى أبو غنيمة، مجموعة قصصية عنوانها «هموم الورد». تضم المجموعة 25 قصة. الناشر: دار الآن، عمان، 2017، بدعم من وزارة الثقافة الأردنية.

على الغلاف الخلفي للمجموعة، يصف الروائي الأردني، هاشم غرايبة، القصص بأنها «قصص مختلفة عما ألفنا، قصص تنطق الأشياء وتقرأ الصمت. سرد يبتعد عن الأحداث الكبيرة والمنعطفات الحادة، وينحاز لدواخل النفوس البشرية في زفرات قلقها وحرقة أسئلتها وتفاعلها مع الأشياء والبشر والأرواح القلقة وما يؤثر بها من علاقات».

تجدر الإشارة إلى أن للكاتبة مجموعة من المؤلفات من بينها «سيرة منفيّة: من أوراق صبحي أبو غنيمة»، وهي دراسة أدبية وثائقية صدرت في عام 2002؛ و«أرَقُ الشوارد»، وهو كتاب يضم دراسات أدبية صدر في عام 2011. وللكاتبة مشاركات قصصية وبحثية في مجلة «عود الند» الثقافية.

إصدارات جديدة ـ د. نادية أبو زاهر

الاحتياجات المائية الفلسطينية والإسرائيلية



صدرت للباحثة الفلسطينية، د. نادية أبو زاهر، دراسة عنوانها: «الصمود لآخر رشفة: مستقبل الاحتياجات المائية للفلسطينيين والمستوطنين في الضفة الغربية». تستعرض الدراسة تزايد أعداد المستوطنين الإسرائيين في الضفة الغربية منذ احتلالها عام 1967، وتزايد استهلاكهم للموارد المائية الفلسطينية على حساب احتياجات أهالي الضفة الغربية الفلسطينيين. وبناء على البيانات المتوفرة، تحاول الدراسة استشراف الاحتياجات في المستقبل. الناشر: مركز رؤية للتنمية السياسية. إسطنبول، 2017.

تجدر الإشارة إلى أن للباحثة مؤلفات أخرى من بينها: «دور النخبة السياسية الفلسطينية في تكوين رأس المال الاجتماعي» (2013)؛ «المجتمع المدني بين الوصفي والمعياري» (2008). ولها مشاركات في أعداد مختلفة في مجلة «عود الند» الثقافية.

إصدارات جديدة ـ عمرو منير دهب

تبا للرواية



صدر للكاتب السوداني، عمرو منير دهب، كتاب جديد عنوانه «تبا للرواية: عن حظوة فنون الكتابة». الناشر: الدار العربية للعلوم، بيروت، 2017. جاء في خبر صدور الكتاب أنه يتناول «سيطرة الرواية على المشهد الأدبي العربي حالياً»، ويرى الكاتب أن هذه «ظاهرة غير حميدة على المستوى الأدبي والثقافي» وهو «ضد أن ينفرد بحظوة الانتشار واحدٌ من الأجناس الأدبية على حساب غيره بفعل فاعل من المؤثِّرين في الرأي العام الأدبي إيهاماً بأن ذلك الانفراد قدَرٌ لا مناص منه».

تجدر الإشارة إلى أن للكاتب مؤلفات أخرى من بينها: «تواضعوا معشر الكُتاب» (2013)؛ «لا إكراه في الثورة» (2013)؛ «بعض صفاتي السيئة» (2017).

أدناه مقتطف من الكتاب الجديد «تبا للرواية» (ص 11-13).

لولا أن زمن الرواية تقال نكاية في سواها من الأجناس الأدبية لكنت أول المهلِّلين لوصف زماننا هذا رجوعا إلى الأدب على اعتبار ذلك أعلى درجات التكريم لحرفة نالها من التهميش حديثا ما لا تستحق وإن تكن طاقتها على الإصرار لا تزال تدعو إلى الإعجاب.

ولكن المقصود بالإغاظة كان الشعر ابتداء وليس الإنترنت أو السرعة. وبتصاعد الأصوات المردّدة للمقولة، تبيَّن أن الشعر ليس المقصود الوحيد، وإن يكن ديوان العرب هو بالفعل أول المستهدَفين، فقائمة الأجناس الأدبية التي

لمزتها المقولة شملت القصة القصيرة، حتى جاء وقت أصبحت فيه المواجهة على هذا الصعيد بين الرواية والقصة القصيرة وليست بين الرواية والشعر، بافتراض أن الأخير قد سُدِّدت إليه الضربة القاضية، فخرّ صريعا، بينما لا تزال القصة عموما، والقصيرة تحديدا، منافسا محتملا ليس من قِبل فصيلة أخرى من المهتمين بالأدب، وإنما من جانب نفس زملاء الصنعة من عشاق السرد من الكُتاب الذين بات أغلبهم يفضِّل أن يرفل في اللقب المهيب «روائي» على أن تتقدَّم اسمه صفة «قاصّ».

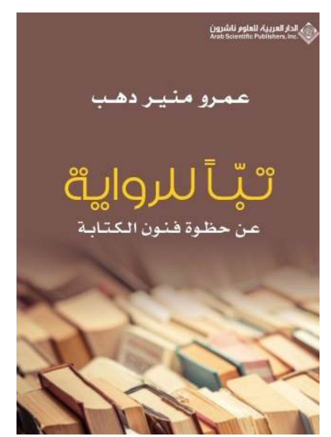
ولأن الانتقال من القصة إلى الرواية لا يتطلَّب سوى حمولة إضافية (يسيرة؟) من الزاد، وتدريب (بسيط؟) على النفـَس الأطول، لم تكن رحلة الانتقال من القصة إلى الرواية عسيرة على معظم من انتوى خوضها من أدباء فنون السرد. ولكن الأغرب أن المغامرة كانت جاذبة حتى لبعض الشعراء من سدنة ديوان العرب القديم، على بُعد ما بين ديوانهم العتيق وبين الفن الأدبي الجديد الذي استعار ثيابه من الغرب وليس من النثر العربي على اختلاف أشكاله بتوالي القرون العربية من الجاهلية وحتى العصر الحديث.

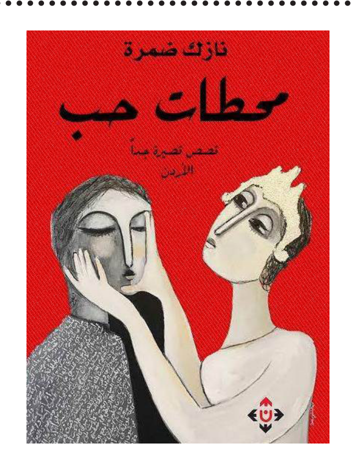
إذا كان الأدب غواية يكاد لا يسلم من اجتراحها أحد في أيٍّ من الأشكال الفنية على سبيل التجريب في البدايات، فإن التنقل بين الأجناس الأدبية أقرب في الغالب إلى الاستعراض منه إلى الاستجابة البريئة لغواية كتابة من أي قبيل، ولا حرج سواءٌ في الاستجابة لغواية الأدب في طور المراهقة الجسدية والفكرية أو في التنقل بين الأجناس الأدبية بغية استعراض العضلات الفنية إذا صحّ أن تلك العضلات مؤهلة بالفعل للنهوض بحمولة أكثر من جنس أدبي. أما الاستجابة لغواية التنقـُّل مجرّدا بهدف الاحتفاظ بأكبر عدد ممكن من الألقاب الأدبية، ففيه من الحرج ما لا يجب أن يقارَن مع لهفة أدبية بريئة تتحسّس من الخطوات على الطريق الوعر الطويل ما قد يُكتب له النجاح أو يجانبه التوفيق فيعود من حيث أتى بلا ضجيج.

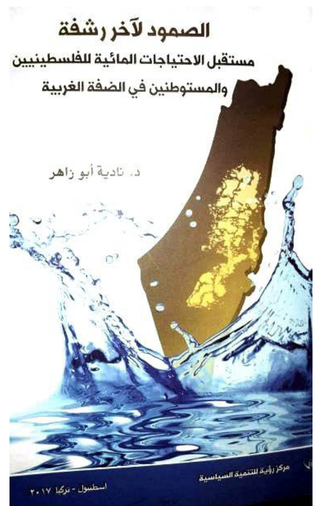
والحال كتلك، لا شك أن من يصدع بالقول «تبّا للرواية» ليس فقط كاتبا مثلي لا تزال الرواية عاجزة عن إغوائه بالكتابة أو المتابعة الجادّة، وإنما إلى ذلك طوائف أخرى من محترفي الأدب والمهتمين به اطِّلاعا وترصُّدا للأخبار. الشعراء ومحبّو الشعر في طليعة الحانقين على الرواية، إلا من رحم الله منهم فكان، بحسب التعبير المصري، صاحب بالين (أو أكثر). وبتعبير أدق، فإن الشعراء وجمهور الشعر هم الخاسر الأكبر في زمن الرواية المزعوم هذا، لا

لشيء سوى أن كل ما مضى من زمن العرب الأدبي كان خالصا لفنهم وحده بالسيادة إلى ما يقترب أحيانا من الانفراد.

ولكن القصة القصيرة هي خاسر أكبر آخر، وأرجو أن يجوز التعبير، على اعتبار أنها كانت قاب قوسين أو أدنى من الاستحواذ على الوصف الأدبي لهذا الزمان، ثم أُقصِيت بضربة موجعة وباعثة على الغيظ الشديد في اللحظات الأخيرة التي قرّر فيها القرّاء أن ينحازوا إلى النفـَس الطويل في عصر السرعة.









إصدارات جديدة ـ عدلي الهواري

بيروت 1982: اليوم «ي»



صدر لرئيس تحرير مجلة «عود الند» الثقافية، د. عدلي الهواري، كتاب جديد عنوانه «بيروت 1982: اليوم-ي». يعنى الكتاب بمرحلة الحصار الإسرائيلي لبيروت في صيف 1982، الذي استمر أكثر من شهرين، ويركز على الجانب المتعلق بالجهود السياسية والدبلوماسية التي جرت من أجل الاتفاق على تفاصيل خطة لخروج قوات وقيادة ومكاتب منظمة التحرير الفلسطينية وفصائلها من بيروت.

يتميز الكتاب باعتماده على وثائق غير منشورة من قبل. وحسب ما ذكر على الغلاف الخلفي للكتاب فإن الوثائق تشمل «مراسلات بين منظمة التحرير الفلسطينية (م ت ف) والمبعوث الأميركي، فيليب حبيب، من خلال لجنة ارتباط لبنانية-فلسطينية» إضافة إلى «مراسلات فلسطينية بين بيروت وواشنطن في سياق محاولات التواصل المباشر أو غير المباشر مع مسؤولين وسياسيين أميركيين على أمل التوصل إلى حل لا يقتصر فقط على مسألة خروج القوات الفلسطينية، بل يسعى أيضا إلى إيجاد حل للقضية الفلسطينية».

يعزز المؤلف الوثائق بمقتطفات من شهادات منشورة لشخصيات فلسطينية وأميركية ذات علاقة بالاتصالات الفلسطينية-الأميركية. ثم يدلي المؤلف بوجهة نظره في بعض المسائل المرتبطة بخروج م ت ف من بيروت، مثل قضية ضمانات أمن الفلسطينيين المقيمين في لبنان التي طرحت بقوة بعد وقوع مذبحة صبرا وشاتيلا بعد فترة قصيرة من الخروج، وغياب الرؤية القيادية لمرحلة ما بعد بيروت، إضافة إلى طرح بعض الأفكار بشأن الخروج من الطريق المسدود الذي دخله النضال الفلسطيني ولا يزال فيه حتى الآن.

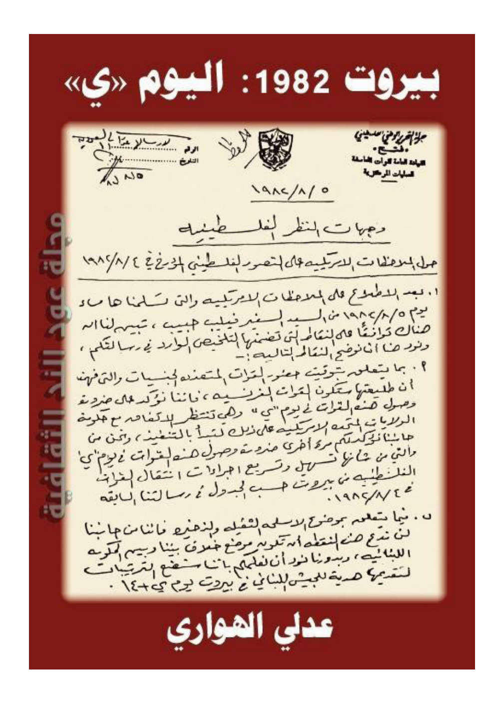
يمكن شراء الكتاب من خلال مواقع أمازون. سعر النسخة 25 جنيها

استرلينيا أو ما يعادلها من العملات الأخرى. عدد صفحات الكتاب: 152 صفحة أيه 5. رقم التصنيف الدولي:

0867-324-099-978

الناشر: دار عود الند، لندن، 2017.

تجدر الإشارة إلى أن للكاتب مؤلفات أخرى، من بينها «اتحاد الطلبة المغدور» (2015)؛ «غسان يبتسم» (2016)؛ «الديمقراطية والإسلام/السياسي» (2016، بالإنجليزية).



مؤتمرات قادمة

انتفاضة 1987 الفلسطينية: الحدث والذاكرة

تعقد مؤسسة الدراسات الفلسطينية، بالتعاون مع دار النمر للثقافة والفنون،مؤتمرا عنوانه «انتفاضة1987 : الحدث والذاكرة» بمناسبة الذكرى السنوية الثلاثين لاندلاع الانتفاضة الفلسطينية الشعبية ضد الاحتلال الإسرائيلي. وجاء في خبر الإعلان عن المؤتمر أنه سيلقي الضوء على مجموعة من الأسئلة من بينها:

=1= كيف نفهم الانتفاضة بعد ثلاثين عاماً؟
=2= ما هي العوامل التي أنتجت الانتفاضة كحالة شعبية واسعة؟
=3= وما الأثر الذي تركته في الثقافة والسياسة والمجتمع الفلسطيني، وعلى صورة الفلسطيني في العالم؟
=4= هل للانتفاضة فرادة وخصوصية تاريخية استثنائية من حيث العوامل والفواعل التي أنتجتها؟

سيعقد المؤتمر في رام الله-غزة على مدى ثلاثة أيام: 24-26 تشرين الثاني (نوفمبر) 2017. ويعقد في بيروت في 30 تشرين الثاني (نوفمبر) 2017.

http://www.palestine-studies.org/sites/default/files/uploads/files/intifada.pdf



جدول النشر في الأعداد القادمة

نرحب بتلقي مساهمات عالية الجودة. يجب أن تكون المادة غير منشورة من قبل في أي مكان، ويجب أن تكون مرسلة للنشر الحصري في «عود الند». مواعيد صدور الأعداد:

=1= شتاء 2018: مطلع كانون الأول (ديسمبر) 2017.

=2= ربيع 2018: مطلع آذار (مارس) 2018.

=3= صيف 2018: مطلع حزيران (يونيو) 2018.

=4= خريف 2018: مطلع أيلول (سبتمبر) 2018.

راجع/ي مادتك أكثر من مرة قبل إرسالها للتأكد من سلامة اللغة، ومراعاة أحكام الطباعة، واستخدام علامات التنقيط (الترقيم) استخداما صحيحا، وتوثيق المراجع توثيقا منهجيا كاملا.

تذكير: «عود الند» لا تنشر الشعر بمختلف أشكاله.

عـود الـنـد في سطور

- صدر العدد الأول من مجلة «عـود الـنـد» الثقافية مطلع شهر حزيران (يونيو) 2006. وصدرت شهريا عشر سنوات متالية.
- حصلت «عـود الـنـد» من المكتبة البريطانية على رقم التصنيف الدولي للدوريات في شهر تشرين الثاني (نوفمبر) 2007. الرقم الخاص بـ«عـود الـنـد» هو: ISSN 1756-4212
- شارك في «عـود الـنـد» كاتبات وكتاب محترفون ومبتدئون من الدول العربية والمهجر.
- بعد اتمام العام العاشر، وصدور 120 عددا شهريا، تقرر تحويل المجلة إلى فصلية.
- ناشر المجلة د. عدلي الهواري. له ستة كتب، أربعة بالعربية:
  - **بيروت 1982: اليوم «ي»؛ اتحاد الطلبة المغدور؛ بسام يبتسم؛ كلمات عود الـنـد؛**
  - واثنان بالانجليزية عن مدى توافق الديمقراطية والإسلام وما يسمى الإسلام السياسي.

www.oudnad.net